Poiésis

28

Eugenio Barba

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes – UFF
Ano [illegible] – Dezembro de [illegible]

The Castle of Holstebro
Fotografia: Rina Skeel
Fonte: http://odinteatret.dk/

Poiesis 28

ISSN 2177-8566 - versão on-line

Eugenio Barba

Editora: Viviane Matesco
Coeditora: Andrea Copeliovitch
Ano 16 - Dezembro de 2016

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes
Universidade Federal Fluminense
Rua Tiradentes 148 – Ingá – Niterói – RJ|CEP 24.210-510
tel. (55+21) 2629-9672

Universidade Federal Fluminense
Instituto de Arte e Comunicação Social
Poiésis / Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes

Editor
Viviane Matesco

Coeditor
Andrea Copeliovitch

Conselho Editorial
Luciano Vinhosa
Luiz Sérgio de Oliveira

Conselho Consultivo
Ana Beatriz Fernandes Cerbino (UFF/PPGCA)
Ana Cavalcanti (UFRJ/PPGAV)
Andrea Copeliovitch (UFF/PPGCA)
Andre Parente (UFRJ/ECO)
Carolina Araújo (UFRJ/IFCS-PPGCA)
Giuliano Obici (UFF/PPGCA)
Jorge Vasconcellos (UFF/PPGCA)
Josette Trépanière (UQTR/Canadá)
Leandro Mendonça (UFF/PPGCA)
Ligia Dabul (UFF/PPGCA)
Luiz Guilherme Vergara (UFF/PPGCA)
Maria Luisa Távora (UFRJ-PPGAV)
Martha D'Angelo (UFF)
Martha Mello Ribeiro (UFF/PPGCA)
Pedro Hussak Van Velthen Ramos (UFRRJ- UFF/PPGCA)
Sally Yard (Universty of San Diego, EUA)
Tania Rivera (UFF/PPGCA)
Tato Taborda (UFF/PPGCA)

Equipe de Produção
Estagiárias: Clarisse Monteiro, Érica Castilho, Juliana Fasuolo, Kelly Santos e Ynaê Cortez
Projeto Gráfico: João Alt e Joana Lima
Designer Gráfico: Joana Lima
Web-designer: Cláudio Miklos
Revisão linguística: Viviane Matesco, Clarisse Monteiro, Érica Castilho, Juliana Fasuolo, Kelly Santos, Ynaê Cortez
Responsável pela versão on-line: Luiz Sérgio de Oliveira

Agradecimentos
Alberto Harres
Alessandro Patrício da Silva
Ana Paula Sabiá
Andrea Copeliovitch
Beatriz Pimenta Velloso
Clarisse Monteiro
Érica Castilho
Ericson Saint Clair
Eugene Barba
Fernanda Hiraga
Francisco Dalcol
Hito Steyerl
Hugo Fortes
João Vitor Viana Ribeiro
Joana Lima
Julia Varley
Juliana Fasuolo
Kelly Santos
Lluís Masgrau
Luciana Martuchelli
Luciano Vinhosa
Luiz Sergio de Oliveira
Martha Ribeiro
Patrícia Furtado de Mendonça
Pedro Caetano Eboli
Pedro Ernesto Freitas Lima
Vinicius Ferraz
Ynaê Cortez

Poiésis é uma publicação semestral do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense.
Versão online: http://www.poiesis.uff.br/

© 2016 by PPGCA – É permitida a reprodução total ou parcial do conteúdo desta publicação, desde que para fins não comerciais e que os créditos e referências à publicação sejam feitos.

Esta publicação foi parcialmente financiada com recursos da Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação da Universidade Federal Fluminense, através do Edital FOPESQ.

Sumário

09 **Editorial**

Dossiê: Eugenio Barba
Organizador: Andrea Copeliovitch

13 **Novas palavras para antigos caminhos**
Eugenio Barba

21 **Holstebro Festuge: Re-pensando o Teatro**
Julia Varley

43 **Cuatro preguntas y tres diálogos: La obra escrita de Eugenio Barba**
Lluís Masgrau

57 **Estética do performativo ou o fim do teatro de pesquisa dos grandes mestres pedagogos? Eugenio Barba, Presente!**
Martha Ribeiro

71 **Eugenio Barba: memória e resistência no teatro**
Andrea Copeliovitch

85 **Entrevista com Luciana Martuchelli**
Andrea Copeliovitch e Fernanda Hiraga

Conexão Internacional

99 **O museu é uma fábrica?**
Hito Steyerl

Página do artista

117 ***Era uma vez***
Vinicius Ferraz

Artigos

131 Zoo

Hugo Fortes

147 Crítica dissensual: estética e densidade conceitual frente ao julgamento ético da intencionalidade artística

Francisco Dalcol

161 A travessia de Marcone Moreira por estradas, rios e memórias marabaenses

Pedro Ernesto Freitas Lima

179 Modelando diálogos e compondo traduções a partir da poética de Sara Ramos

Ana Paula Sabiá

205 Wabi-Sabi, a arte da imperfeição: estética japonesa e alteridade cultural

Ericson Saint Clair e João Vitor Viana Ribeiro

219 Como o coletivo Opavivará! pode ajudar Rancière e Bourriaud a fazerem as pazes

Pedro Caetano Eboli

237 Normas para submissão

editorial

Editorial

A *Poiésis*, revista do Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense apresenta nesta edição o dossiê Eugenio Barba organizado por Andrea Copeliovitch, atriz e professora do Departamento de Artes e do PPGCA/UFF. Mestre e diretor teatral, Barba desenvolve um trabalho a frente do Odim Teatre tendo como cerne o pensamento da antropologia teatral. 'Novas palavras para antigos caminhos' texto do próprio Barba abre o dossiê que conta com artigos de Julia Varley, Lluís Masgrau, Martha Ribeiro, Andrea Copeliovitch entremeados com imagens de encenações do Odin e da residência "A arte secreta do ator". Fechando a trajetória, Andrea Copeliovitch e Fernanda Hiraga entrevistam a diretora Luciana Martuchelli, uma das principais difusoras do trabalho do Odin Teatret no Brasil.

Na Conexão Internacional apresentamos o artigo 'O museu é uma fábrica?' de Hito Steyerl, professora de Novas Mídias na Universidade de Berlin. O texto questiona o aspecto conservador do confinamento de filmes e videoinstalações políticas em espaços elitistas de arte e propõe uma discussão mais ampla sobre o cinema e o museu como esfera pública.

A seção Página do artista foi desenvolvida por Vinicius Ferraz tendo como ponto de partida uma intervenção realizada no Museu de Arte Contemporânea de Niterói em 2016.

Entre os artigos selecionados para esse número da *Poiésis*, 'Zoo' de Hugo Fortes discute criticamente as complexas relações entre homens e animais na sociedade contemporânea a partir de sua videoinstalação de mesmo nome apresentada no Festival Internacional de Arte e Tecnologia F.A.S.E, realizado no Centro Cultural Recoleta (Buenos Aires, 2013). Francisco Dalcol propõe uma discussão teórica voltada a impasses da crítica com a virada social nas práticas artísticas e o esvaziamento dos critérios estéticos, problematizando uma tendência que toma a ética como valor e critério privilegiado para avaliar trabalhos processuais,

desmaterializados, colaborativos e relacionais. Pedro Ernesto Freitas Lima investiga e discute a obra de Marcone Moreira a partir das questões de pertencimento a um local e processos críticos de desmanche geográfico, em especial aquele chamado de multiterritorialização. Doutoranda da Universidade do Estado de Santa Catarina, Ana Paula Sabiá estabelece um diálogo com a obra de Sara Ramos como possibilidade de transmutação poética para a compreensão de sua própria pesquisa. Ericson Saint Clair e João Vitor Viana Ribeiro investigam o ideal estético japonês wabi-sabi visando cartografar os aspectos que signifiquem ferramentas teórico-conceituais de pesquisas e práticas artísticas que exploram o trânsito cultural oriente-ocidente. Pedro Caetano Eboli toma os trabalhos do coletivo Opavivará! para refletir criticamente sobre a Estética relacional de Nicolas Bourriaud à luz de premissas do filósofo Jacques Rancière.

Agradecemos a Andrea Copeliovitch pela organização do dossiê 'Eugenio Barba', aos colaboradores, ao conselho editorial, consultivo e a equipe de produção pelo tempo e dedicação; graças ao esforço de todos, conseguimos concluir o número 28 da Revista *Poiésis*.

Viviane Matesco

dossiê

Eugenio Barba

(Andrea Copeliovitch, org.)

Novas palavras para antigos caminhos[1]

*Eugenio Barba**

Tradução do italiano: Patrícia Furtado de Mendonça

"Cada época sonha com a época anterior", dizia Jules Michelet. E assim, fantasiando teatros do passado, inventamos nossas técnicas percorrendo antigos caminhos. Sentimos a necessidade de forjar palavras que nos pertencem para evocar nossas miragens e supostos progressos. É bom refletir sobre os nomes dos caminhos antigos, mas também é útil rebatizar regularmente os termos de nossa língua de trabalho.

Hoje os atores usam técnicas que não buscam formas fixas nem respeitam regras do jogo bem definidas, como acontece no balé, no Kabuki ou no Kathakali, espetáculos que têm formas codificadas. Estou falando dos atores daqueles teatros que não possuem ou não querem ter uma tradição codificada, que não se caracterizam por uma estilização específica ou por um comportamento que possa ser reconhecido. São teatros que têm um destino ou uma vocação particulares: vivem como se estivessem sempre em *statu nascendi*, inclusive quando já têm longa experiência.

Em geral são chamados de teatro experimental, teatro laboratório ou, simplesmente, teatro de grupo. Correspondem a uma importante tradição independente. Uma "tradição do novo" mais parece um oximoro poético, e certamente é uma contradição. Mas essa contradição é uma parte essencial da história do teatro moderno.

---

*Eugenio Barba nasceu em Gallipoli, na Itália, em 1936. Estudou no colégio militar de Nunziatella em Nápoles. Em 1954 foi para a Noruega onde formou-se em Literatura francesa e norueguesa e História das religiões na Universidade de Oslo. Em 1961, foi para a Polônia estudar direção teatral, abandonando porém a Escola Estatal de Teatro, sediada em Varsóvia, para se unir ao teatro de Jerzy Grotowski. Em 1963, foi para a India onde estudou Kathakali. Voltou a Oslo em 1964, onde fundou o Odin Teatret. Em 1979 fundou a ISTA (International School of Theatre Anthropology) e em 2002 o CTLS (Centre for Theatre Laboratory Studies). Dirigiu até então 76 produções com o Odin Teatret e com o *Theatrum Mundi Ensemble*. Trata-se de um dos grandes mestres do teatro ainda vivo, cuja atuação vai além da concepção de espetáculos, abrangendo o âmbito da pedagogia, da ação social, da formação do ator/indivíduo. O conjunto de sua obra serve de inspiração para inúmeros atores e grupos de teatro que resistem pelo mundo afora.

É óbvio que a tradição do novo não pode aplicar procedimentos que garantam resultados dentro de uma margem de erro razoável. No entanto, esse teatro que está perpetuamente em *statu nascendi*, ou que é um eterno principiante, foi o paradoxo vivo que inspirou Stanislávski, Craig, Copeau, Brook e Grotowski.

São muito usadas expressões como "língua do corpo", "língua do teatro", "língua do ator". Mas no contexto do teatro que vive como se estivesse sempre em *statu nascendi*, ensinar técnicas de atuação nunca foi o mesmo que ensinar uma "língua" difícil que, todavia, tem uma estrutura definida. É possível transmitir o conhecimento e a prática do latim, do sânscrito ou do grego antigo com métodos experimentais, e qualquer pessoa pode aprender essas línguas levando mais tempo ou menos tempo.

Mas um teatro em *statu nascendi* e eterno principiante funciona de outra maneira: nele, o ensinamento só pode ativar e inspirar um processo pessoal. Talvez possa chegar a um bom resultado, mas, infelizmente, nem sempre alcança seu objetivo, apesar do empenho e da dedicação.

Estou me referindo a técnicas de ator que só funcionam como tal depois de serem incorporadas. Ao olhar para trás, quem as incorporou poderá esquecer as muitas derrotas, e mostrar as poucas descobertas. São técnicas claras e consistentes apenas se forem observadas *a posteriori*. Na verdade, cada uma dessas técnicas é uma micro-história particular, a consequência de uma biografia que nunca irá se repetir.

Todos esses paradoxos e contradições causam veneração e rejeição, ceticismo e fetichismo ao redor da ideia das técnicas do ator. Então nos vemos diante de técnicas particulares, técnicas que o estudioso italiano Franco Ruffini compara aos ornitorrincos.

Os ornitorrincos são mamíferos, mas sua natureza parece contradizer as classificações naturais: são mamíferos que colocam ovos, têm dentes e têm bico, possuem extremidades palmadas como as dos patos e ainda são dotados de um pequeno esporão, perigoso e venenoso, que fica nas patas traseiras.

As técnicas do ator também possuem esporões venenosos. É impossível ensiná-las de forma metódica, passo após passo, como se fossem um pacote de conhecimentos que podem ser reutilizados: por exemplo, da mesma maneira em que podemos transmitir receitas de cozinha, rotas aéreas ou navais, ou mesmo as posturas básicas do jogo de tênis. Também são diferentes das chamadas "técnicas do corpo", aquelas que são aprendidas inconscientemente pelo simples fato de se crescer num determinado ambiente. As técnicas do ator não são técnicas do *corpo*, mas da *personalidade*, de um corpo-mente que é particular e único.

Por que será, então, que durante todo o teatro do século XX materializou-se a ideia de um treinamento do ator? Como foi que nasceu a ideia de uma aprendizagem que não busca uma forma, um estilo ou um gênero de espetáculo pré-estabelecido? Foi superficialidade ou ilusão?

Na realidade, tratou-se sempre de um antitreinamento ou de uma ficção pedagógica. Foi uma revolta, uma necessidade de destruir o teatro para reinventá-lo. Os exercícios não precisavam adestrar o ator para um teatro que tivesse um perfil preciso e reconhecível. Muito pelo contrário, tendiam a libertá-lo dos comportamentos estereotipados, dos condicionamentos cênicos, das atitudes miméticas e dos clichês dos atores.

No teatro, a palavra "clichê" dá medo. Todo ator experiente tem sua própria personalidade cênica, seu próprio comportamento recorrente, seu próprio modo peculiar de administrar as energias, um ritmo reconhecível do seu próprio *bios* cênico. Como podemos distinguir essa reconhecibilidade recorrente dos famigerados clichês? Mais do que uma pergunta técnica, essa é uma inquietação que diz respeito à disciplina pessoal do ator. Não tem nada a ver com a estética, mas com a angústia de se tornar artisticamente estéril: estagnar.

Antes de mais nada, os exercícios e o treinamento ensinam *disciplina*. Essa é outra palavra que dá medo. Um reflexo automático nos faz pensar imediatamente em alguém que limita a nossa liberdade impondo regras de pensamento e conduta. Mas na arte, a disciplina oscila entre dois processos diferentes que, na prática, estão misturados: de um lado, a ação de aprender (em latim: *discere*); do outro, a coerência ao respeitar rigorosas regras que são *autoimpostas*.

Os exercícios inventados no século XX provêm tanto da ânsia de experimentar e mudar quanto da ânsia de se submeter a uma disciplina. Mas também refletem o desejo de levar o ator a uma zona não domesticada da própria paisagem interior.

Quando os resultados emergem, são diferentes para cada pessoa. São obtidos por meio de um longo percurso feito de prática, pensamento e repensamento, fadiga, tentativas infinitas e erros intermináveis. No final desse percurso, podem surgir alguns resultados cujo valor é evidente. Mas essa evidência não é suficiente para quem deseja se apropriar desses conhecimentos. Não basta saber o *quê* encontrar, se a pessoa não sabe *como*.

Stanislávski explicava esse dilema usando uma imagem muito clara. Dizia que se sentia como um explorador de ouro que tinha passado anos escavando montanhas de terra e pedras. Cem vezes caiu abatido no chão, e cento e uma vezes ele se levantou. No final, reúne um punhado de ouro em estado bruto. Ele o mostra. Todos compreendem o valor de seu

trabalho e de sua pesquisa pela força da evidência. Está tudo ali, dentro de um punho. Mas eles também entendem que saber que o ouro existe e pode ser encontrado não significa, necessariamente, saber como encontrá-lo. E, principalmente, todos se dão conta de que a técnica para encontrar o ouro consiste em 99% do trabalho do quebrador de pedras e 1% da obstinação de um apaixonado.

O verdadeiro problema não é aprender, mas *aprender a desaprender*. Essa exortação à sábia ignorância, a extrair o difícil do difícil, foi a bússola do Odin Teatret durante meio século.

Os métodos, as teorias e as imagens que tentam traduzir o saber incorporado do ator – aquilo que chamamos de "a sua técnica" – servem para ativar visões e línguas pessoais que são provisórias. Podem assumir a credibilidade de uma mitologia que funcionou para algumas pessoas e que pode, em alguns casos, funcionar para outras. Nunca são métodos, teorias ou imagens garantidas.

É possível listar uma série de regras técnicas e artísticas. Mas quando alguém se depara com um processo criativo, cada "regra" funciona tanto pelo direito como pelo avesso. Em alguns casos, negar uma regra e se esforçar para contradizê-la até o final pode ser mais eficaz do que se angustiar para aplicá-la.

Somos frequentemente obrigados a *disfarçar com teorias e receitas* as palavras que usamos ao falar das técnicas do ator, ainda que elas não sejam nem teorias nem receitas. Na maioria das vezes, esse disfarce é o único modo de dar credibilidade não às próprias palavras, mas ao que elas acenam.

Tendemos a desconfiar das palavras. Mas, na prática, elas nunca são imprecisas quando usadas num determinado contexto e numa relação cara-a-cara com tempo suficiente para metabolizar incompreensões e erros. As palavras são perigosas quando dão a ilusão de definir, uma vez por todas, o próprio conteúdo e a própria direção. Às vezes são palavras que nutrem. E como tudo o que nutre, elas também estão cheias de vírus. De tanto repeti-las, sua capacidade de nutrir se deteriora, se banaliza, e aí os vírus atacam.

É por isso que estamos sempre mudando as palavras, para que não fiquem estagnadas. As palavras são como bolas de neve. Boas para atingir alguém. Mas não podemos conservá-las por muito tempo, como se fossem pedras ou pepitas. Uma bola de neve pode ser uma arma, mas é também uma pedra d'água. Uma contradição de termos, como as flechas de gelo de

Eugenio Barba
Holstebro – setembro de 2016
Fotografia: Francesco Galli
Fonte: http://odinteatret.dk/

Photo design: Rina Skeel
Fonte: http://odinteatret.dk/

alguns romances policiais: acertam em cheio, abrem caminho até o coração e fazem ele parar de bater. Depois desaparecem sem deixar rastros.

Como transformar palavras técnicas em palavras *eficazes* que podem desaparecer a qualquer momento? Como escapar da rigidez das fórmulas sem perder o rigor do ofício? Temos que saber dissolver as velhas fórmulas em imagens novas que abram um caminho em nossa geografia interna. Temos que saber ingurgitar petróleo e cuspir fogo.

Qual é a língua do ator? Os antigos já diziam: é o diálogo. Eles só pensavam no texto que facilmente pode ser escrito e falado entre duas ou mais pessoas. Mas o ator, em cena, está sempre dialogando. Na verdade, mesmo quando faz um monólogo, ele se volta para os espectadores, para os deuses, para o fantasma do seu pai ou para uma parte de si que lhe parece estar separada, aquela parte que, dentro dele, vive em exílio.

A presença cênica e extra-cotidiana do ator também é um diálogo incessante de impulsos e tensões cujo fluxo multiforme provoca uma sensação de vida intensificada no espectador. Esse *efeito orgânico*, que atua sobre os sentidos e sobre a memória do espectador, só pode ser gerado pelo saber incorporado do ator.

Como explicar com palavras esse contínuo diálogo interno que é material e mental? Como revitalizar nossas palavras sem fragilizar seu poder de sugestão e sua mordacidade, precipitando-as no automatismo e na abstração?

Quando estão começando, os atores são dotados de três línguas. E eles só poderão desenvolver as características dessas três línguas se tiverem consciência de cada uma delas. Entrelaçando-as, tornando-as consonantes ou dissonantes, poderão orquestrar uma sinfonia de estímulos sensoriais e mentais dialéticos.

Essas três línguas são: a sonoridade da voz; o sentido das palavras ditas; os gestos e as atitudes que as acompanham. Meyerhold já havia identificado duas línguas – a das reações físicas e a do significado do texto. A essas duas línguas deve-se acrescentar a língua da sonoridade que pode facilmente negar o significado com uma inflexão irônica, patética ou agressiva. Daí a necessidade de uma aprendizagem – o treinamento – cujo objetivo é desenvolver o poder de sugestão da voz, suas possibilidades melodiosas e seus impactos emotivos. As entonações da voz são uma música que provoca associações, atmosferas e estados de ânimo. A língua sonora transmite informações não conceituais que, assim como os harmônicos independentes, comentam o texto continuamente.

Até mesmo a língua da "espontaneidade", das atitudes e dos gestos cotidianos, pode ser submetida a um treinamento para se desvincular de suas conotações óbvias de gesticulação repetitiva. A língua dos clichês, que é típica da nossa personalidade social e privada, pode ser revitalizada por meio de impulsos físicos e mentais que unem tanto realidades distantes entre si quanto pensamentos antitéticos e ideias reciprocamente irreconciliáveis. Um treinamento físico e vocal familiariza o ator com esse modo paradoxal de pensar com todo seu corpo-mente. "Pousar beijos como se fossem um olhar, plantar olhares como se fossem árvores, prender árvores como se fossem pássaros, irrigar pássaros como se fossem heliotrópios". Esse programa, que o chileno Vicente Huidobro propôs para a geração de poetas que eram seus coetâneos, também poderia ser válido para o treinamento do corpo-mente do ator.

Como um oximoro – a imagem contraditória plasmada pelo negro fulgor das palavras de um poeta – o comportamento do ator se torna um *claro enigma*: evidente por suas consequências sensoriais e emotivas, mas difícil de explicar em termos racionais. Graças a esse processo de *poesia* mental/somática (não nos esqueçamos que, em grego, *poiein* significa "forjar materialmente"), o ator transforma clichês físicos e vocais em *signos insólitos e eficazes*, uma síntese de intenções e estímulos contrastantes que transportam o espectador para um universo de metáforas e autobiografia.

Hoje, da mistura e do diálogo de suas três línguas, poucos atores sabem destilar outras tantas sombras que sussurram. Se essas sombras se manifestam, o espectador as percebe e sente-se interrogado por seu sussurrar. Três sombras se projetam em direções opostas às das três línguas materiais da sonoridade, do significado e dos dinamismos somáticos. Cada sombra sussurra em sua própria língua: Švejk, tigre e anjo.

A língua de *Švejk*, o personagem criado por Jaroslav Hašek e adotado por Bertolt Brecht, esconde com as palavras o verdadeiro sentido de suas ações.

A língua do tigre é a do perigo eminente e dissimulado que, às vezes, o espectador intui, mas não sabe como explicar. O tigre não dá um passo sem estar pronto para atacar. Mesmo quando descansa, se prepara para saltar. Quando não se mexe, o perigo é ainda maior. Ferocidade é sua graça. Adora tudo o que é vivo, e o que ele adora, vira sua comida.

A língua do anjo é a mais difícil de explicar. Como a própria etimologia já diz, os anjos são mensageiros em estado puro. Só existem quando realizam uma tarefa impregnada de destino. Sua vida inteira está na mensagem que lhes é confiada. O mensageiro é a mensagem, e a menor nuance da mensagem também é essencial. O anjo se concentra na potência de cada gesto, de cada olhar, de cada sílaba e entonação, da mais suave cadência e da mais fugaz imobilidade. E isso sem ter consciência do que a mensagem diz a quem a recebe. Ele não pretende interpretá-la: apenas a transmite. Conjuga tudo isso com sua cega vocação – incompreensível até para si mesmo – de não ser nada mais que um anjo: um mensageiro consciente de sua incapacidade de saber se há um sentido no que ele transmite, e qual é esse sentido para cada espectador.

Não pensem que estou pegando as palavras pelo rabo e que as faça chiar ao rodopiá-las no ar. Só estou dizendo uma coisa óbvia. Quem de nós nunca fez a experiência, ao menos uma vez, da língua angelical de um ator que nos sussurrou – sem se dar por isso – um dos nossos próprios segredos?

Notas

1 Discurso de agradecimento em ocasião do título de Doutor Honoris Causa conferido a Eugenio Barba pela Universidade Queen Margaret, de Edimburgo, no dia 01 de julho de 2014.

Holstebro Festuge: Re-pensando o Teatro

*Julia Varley**

Tradução de Andrea Copeliovitch

RESUMO**:** O artigo de Julia Varley traça a história da Holstebro *Festuge*, festival promovido pelo Odin Teatret desde 1989. A primeira parte traz um relato de suas memórias acerca de alguns espetáculos no Festival, os quais ocorreram em locais inusuais, promovendo um ambiente mágico à cidade provocado pelo inusitado. Essas apresentações contavam também com a colaboração da comunidade local (como policiais e bombeiros, por exemplo), reduzindo a distância entre os reinos da realidade e da imaginação. A segunda parte traz um histórico das *Festuge*, com seus efeitos sobre a comunidade. A terceira parte levanta reflexões acerca de como manter o papel social agregador do teatro, sendo o ator considerado um "construtor de relações".

PALAVRAS-CHAVE**:** Holstebro Festuge, cidade como palco, papel do ator.

ABSTRACT**:** Julia Varley's article traces the history of Holstebro Festuge, a festival promoted by Odin Teatret since 1989. The first part features an account of her memoirs about some performances at the Festival, which occurred in unusual locations, promoting a magical environment to the city caused by the unexpected. These presentations also had the collaboration of the local community (such as

*Julia Varley nasceu em 1954, em Londres, unindo-se ao Odin Teatret em 1976. Morou na Itália, tendo cursado filosofia na Universidade de Milão; nesta mesma cidade, chegou a trabalhar no Teatro do Drago, no Centro Sociale Santa Marta e no Circolo La Comune, ganhando a vida como assistente de produção de filmes. Já participando do Odin Teatret, lecionou em escolas e universidades e sintetizou sua experiência em quatro demonstrações técnicas: *O eco do silencio*, *O irmão morto, Texto, ação, relações* e *O tapete voador*. Desde 1986 participa ativamente no *Magdalena Project*, que reúne as mulheres do cenário teatral contemporâneo. Desde 1990 participa da organização da ISTA e da University of Eurasian Theatre, instituições dirigidas por Eugenio Barba. É diretora artística do *Transit International Festival* de Hostebro e editora do jornal *The Open Page,* voltado ao trabalho da mulher no teatro. Além de artigos, escreveu os livros: *Wind in the West - a novel by a theatre character*, *Pedras de agua* e *Uma atriz e suas personagens*.

police and firefighters, for example), reducing the distance between the realms of reality and the imagination. The second part brings a history of the Festuge with its effects on the community. The third part raises reflections on how to maintain the social role of the theatre, being the actor considered a "relationship builder".

KEYWORDS: Holstebro Festuge, city as a stage, role of the actor.

Imagens

Eu estava em turnê em Mar del Plata, Argentina, em 2002. Durante uma palestra eu estava explicando sobre a Festuge, a semana festiva que o Odin Teatret organiza a cada três anos em Holstebro, em colaboração com centenas de instituições locais. Eu falava sobre uma cena do espetáculo "Skibet Bro" que a diretora Kirsten Delholm tinha apresentado no telhado de um supermercado em 1991: "Três caminhões militares cheios de recrutas chegaram inesperadamente. Os soldados estavam de cuecas. O oficial ordenou-lhes que descessem e realizassem uma série de exercícios. Eles tiveram de mudar seus diferentes uniformes – de verão, de inverno, de trabalho, de recreação, de desfile, de batalha – na frente dos espectadores, seguindo o ritmo dado pelo oficial".

Vi as expressões surpresas e incrédulas dos argentinos ao me ouvirem. Tinham o mesmo espanto pintado em seus rostos que os espectadores dinamarqueses tinham na cena original. Continuei a narrar: "Alguns soldados puseram pinturas de camuflagem sobre a pele, prontos para a batalha, outros pintaram feridas falsas em seu corpo antes de se deitarem em macas para serem socorridos. Precisão e eficiência caracterizavam a ação. A alguns metros de distância, um ator indiano de Kathakali, no esplendor de seu traje, sentou-se num banquinho, colocando maquiagem para transformar seu rosto em um demônio. No lado oposto, os personagens do espetáculo de rua do Odin Teatret eram alinhados guiados por Mr. Peanut – a Morte sobre pernas de pau – que, enquanto dançava, fingia cair sobre os soldados feridos".

O espetáculo no telhado do supermercado – uma sucessão de cenas que acompanharam a construção de um navio ligeiramente futurista de inspiração viking – durou ininterruptamente por nove dias e nove noites. Esta é a duração de cada Festuge e de seus numerosos eventos, sejam eles culturais ou municipais religiosos ou seculares, militares ou atléticos, didáticos ou recreativos, políticos ou folclóricos. Um quadro espetacular é criado em torno de ocupações

que geralmente ocorrem em ambientes separados – fábricas, escolas, escritórios, clubes esportivos – e que muitas vezes passam despercebidos por causa de sua normalidade cotidiana. Colocadas em contextos incomuns, essas atividades tornam-se visíveis e surpreendentes, e os habitantes perplexos ficam curiosos, pois são forçados a reconsiderar o que é familiar a partir de um novo ponto de vista. A cidade se transforma; torna-se imprevisível, mágica.

Este efeito é o resultado da aliança entre o Odin Teatret e as numerosas associações locais que preparam a Festuge por muitos meses. Pode ser tentador pensar que isso acontece porque a Dinamarca é de alguma forma diferente, um país progressista preparado para aceitar imediatamente a desorientação que o teatro pode provocar na ordem eficiente e no pragmatismo da vida cotidiana. Na realidade, a maioria da população de Holstebro protestou contra os políticos que tinham convidado o Odin Teatret a mudarem-se de sua cidade de Oslo, na Noruega. Em 1967, quando os habitantes da cidade viram um programa de televisão dedicado ao Odin Teatret, ficaram chocados com as imagens que não correspondiam à sua ideia de teatro. Muitos anos de trabalho paciente e contínuo foram necessários para mudar essa atitude.

Continuei a explicar a Festuge ao meu público argentino falando de outro espetáculo, esta de 1998, e encenada por Tage Larsen, um ator e diretor do Odin Teatret. Aconteceu no lago de Holstebro. "Os soldados ajudaram-nos a iluminar todo o cenário com bombas de luz. A fumaça vermelha e verde refletida na água dava a impressão de um apocalipse. Enormes bonecos de papel maché, confeccionados nos meses anteriores por crianças de diferentes escolas, flutuavam em jangadas. Canoas e caiaques dançavam ao redor dos bonecos e alguns arqueiros os golpeavam com flechas de fogo. Estátuas de bronze apareciam das chamas e dos restos incinerados. Mergulhadores submarinos arrastaram as estátuas para a praia, onde um guindaste as colocava em um caminhão para levá- las a seu destino final. As estátuas haviam sido compradas pela cidade e a Festuge apresentava-as aos habitantes".

Entre as muitas associações e instituições que contribuem com sua "cultura" e "identidade profissional" para a complexa tapeçaria da Festuge estão os soldados, bombeiros e policiais. Esses funcionários públicos são aliados preciosos no esforço de surpreender os espectadores, de quebrar os preconceitos e hábitos mentais que formamos através da experiência cotidiana. Um evento incluiu cerca de dez policiais realizando sua sinalização rodoviária acompanhados por uma orquestra; os movimentos amplos e precisos de seus braços, conduzidos

em uníssono com a música, davam o efeito de um balé. Outra vez, colocamos um enorme rosto de papel machê no ponto mais alto da escada de um caminhão de bombeiros. Da boca do boneco gigante, um fluxo de água regava um casal de idosos que dançava embaixo.

Eu apresentei mais um espetáculo da Festuge para meus céticos ouvintes. Esta aconteceu em 2001 e a maravilha que eu senti ao participar ainda estava viva em mim enquanto eu narrava em Mar del Plata. "A apresentação final foi orquestrada por Tage Larsen como uma festa de casamento camponesa, acompanhada por danças de balé e folclore, por jovens de diferentes clubes de karatê e taekwondo lutando, e por pilotos escoltando o carro da noiva em meio a fogos de artifício. O palco era um campo amplo entre duas colinas à saída de Holstebro. Alguns soldados em uniformes de diferentes épocas apareceram, seguidos por jipes modernos e um tanque. O espaço se encheu de soldados correndo em diferentes direções, atirando contra um inimigo imaginário e rolando no chão, fingindo terem sido atingidos. Foi uma verdadeira manobra militar organizada com o comandante do quartel e, no silêncio após a batalha, uma família de imigrantes e uma dinamarquesa, com dois filhos cada, caminharam lentamente para o centro do campo deserto. Sentaram-se perto uma da outra para fazer um piquenique, e à sua volta surgiram as cabeças de crianças enterradas até o pescoço, que cantavam um salmo dinamarquês, enquanto Mr. Peanut – Morte – caminhava ao fundo".

Compreendi que era difícil para o meu público argentino, com a memória da sua ditadura militar ainda muito viva, acreditar nas minhas palavras. Mas tudo era verdade. Durante as nove Festuge que organizamos desde 1989, o teatro reuniu os mais impensáveis agrupamentos de pessoas, ofícios e organizações, reduzindo a distância entre os reinos da realidade e da imaginação. Naquele dia, em Mar del Plata, perante a incredulidade daqueles que me ouviam, decidi convidar atores de todo o mundo para um workshop destinado a apresentá-los a nossos projetos e atividades em Holstebro. O Odin Teatret é conhecido como um laboratório de teatro. Nossos espetáculos, prática pedagógica e pesquisa em antropologia teatral são familiares para estudantes de teatro e profissionais, mas poucos estão cientes de nossos empreendimentos locais e do trabalho que desenvolvemos como um laboratório cultural. Eu queria demonstrar aos participantes que o impossível pode ser alcançado quando atores tecem relacionamentos duradouros com sua comunidade. O teatro pode superar preconceitos e inibições, e instigar energias quiescentes através da partilha de um interesse comum.

Eu queria que outros experimentassem como um concerto pode acontecer em uma igreja luterana em que hebreus, muçulmanos, católicos, protestantes, animistas, devotos do candomblé afro-brasileiro, budistas e hindus cantam para se comunicar com seus próprios deuses, todos sob o mesmo teto. Ou como roqueiros com suas poderosas motocicletas, casacos de couro preto e tatuagens, podem mergulhar em um quadrado que acabou de ser desinfetado pela espuma dos bombeiros, cada um carregando uma estudante colegial loira no banco de trás. Eu queria que os céticos sentissem o súbito efeito dos motores das motocicletas simultaneamente desligados enquanto uma criança toca um adagio clássico no violino, que por sua vez desvanece lentamente em meio às sirenes de carros policiais que convergem na praça vindos de toda a cidade, e em meio aos sinos das igrejas que anunciam a chegada de caçadores acompanhados por cães e uma fanfarra de chifres.

Organizei a oficina para trinta atores e chamei-o de "*Ageless*" (sem idade). O primeiro foi realizado para a Festuge de 2005. Eu tive ajuda de Augusto Omolu, o performer afro-brasileiro do Odin Teatret, e de Deborah Hunt, uma experiente criadora de máscaras, marionetes e enormes fantoches, estabelecida em Porto Rico. Para ter uma experiência direta, cada participante foi responsável por organizar um evento em um ambiente particular ao redor da cidade. Um ator de Hong Kong escolheu a agência de correios. Carteiros distribuem cartas; em contraste, o ator decidiu escrever e entregar pessoalmente um cartão postal a cada um deles. Durante toda a noite, ele pintou pinturas a óleo em formato de cartão postal, às quais acrescentou selos, e às cinco da manhã chegamos ao correio com um desfile de máscaras e canções. Os cinco carteiros que estavam no trabalho ficaram surpresos. Ao receberem seus cartões postais, agradeceram aos estrangeiros com olhos brilhantes. Outro ator, um italiano, preparou uma visita à padaria. Ele queria oferecer-lhes um bom expresso para que pudessem saborear a diferença entre o café italiano e o dinamarquês. Às quatro da manhã, quando começamos a amassar o pão, os personagens mascarados serviram café e uma canção a alguns dos padeiros da cidade. Em troca, recebemos pães quentes para levar conosco para a nossa próxima visita: café da manhã em um lar de idosos.

Para cada Festuge, fazemos um desfile noturno. Um ano, partimos à meia-noite do canto do parque, onde ficam as estátuas de Kai K. Nielsen e Jens Johansen, o prefeito e o administrador da cidade que convidaram o Odin Teatret para Holstebro em 1966. Iluminados por velas, saudamos as figuras de pedra com um poema e seguimos ao longo do rio, depositando

pequenos barcos de papel com luzes na água. Não havia absolutamente ninguém ao redor, mas ainda assim ao longo do caminho algumas pessoas nos viram de suas janelas ou de um táxi de passagem. É assim que se cria a lenda de uma cidade animada por seres estranhos que aparecem em todos os momentos do dia e da noite. Um político municipal chegou à sua janela naquela noite e viu pessoas subindo no parapeito da ponte, prontas para saltar para o rio. Seu primeiro impulso foi chamar a polícia; depois se lembrou do Odin Teatret e se sentiu tranquilizado. Ele sabia de nós, embora só compreendesse verdadeiramente as consequências do que fazemos durante uma viagem ao Brasil, quando alguém lhe disse: "Ah, você vem da Dinamarca, o país de Odin Teatret!"

Pelo menos uma vez a cada Festuge, fazemos uma visita ao cemitério. Às vezes apenas um personagem entra para deixar uma flor e soltar um balão, outras vezes pequenos grupos de espectadores seguem diferentes contadores de histórias para ouvir sobre a vida daqueles que descansam sob as lápides; outros ainda fazem serenata para os mortos.

Um ano decidimos ir à maternidade do nosso hospital. Os trajes de papel dos grandes fantoches usados pelos atores de Ageless produziam um leve sussurro que acompanhava o suave pandeiro, dando ritmo ao passo de nossa procissão. Paramos no corredor enquanto um de nós entraria em um quarto para oferecer uma semente a cada nova família. Mais tarde, as enfermeiras telefonaram para compartilhar suas emoções e as dos pais. Desde então, eles sempre nos convidam para voltar à ala. Depois, também visitamos o hospital psiquiátrico, onde temos o cuidado de criar uma relação de intimidade com os espectadores que mantém uma distância respeitosa, permitindo que se sintam seguros.

Para cada Festuge há um número infinito de anedotas para lembrar: no início da manhã, à chegada dos trens, à entrada das escolas, nas cafeterias das fábricas, nos jardins, nos museus, ao longo da rua de pedestres no centro da cidade ou nas estradas vazias de um subúrbio... Imagens passam pela minha mente: de edifícios feitos de fardos de palha que são rearranjados à noite para criar um coliseu ou uma pirâmide; de montanhistas que escalam o campanário da igreja; de atores peruanos disfarçados de diabos que correm para o lago rufando e chapinhando na água para chegar à ilha onde uma dançarina indiana é salvaguardada por um grupo de elegantes atores sobre pernas de pau; do enterro de um barco no parque com a ajuda de uma escavadeira municipal; da construção de uma ponte sobre o rio que separa duas aldeias de diferentes províncias; do desfile de balineses e jovens punks que invade um

supermercado; da aluna da escola de balé que faz piruetas em um fardo de palha levantado por um trator; da exposição fotográfica de casais mistos de Holstebro exibida nas vitrines da rua principal; da procissão nupcial do castor gigante e pinguim saudados pelo paraquedista vestido de noiva; da dançarina de flamenco que dialoga com o som de cascos de cavalo...

O que torna a Festuge especial é o envolvimento maciço de vários setores da população durante nove dias e noites. As instituições, associações e indivíduos aceitam a interferência do teatro em suas programações diárias como um estímulo para os seus campos específicos e uma confirmação do seu valor profissional ou cultural. Mas isso também acontece porque as pessoas gostam de estar ativas quando se sentem inspiradas. Elas gostam da disponibilidade colaborativa de pessoas e meios desconhecidos. São tocadas e transformadas por impressões estéticas, cenas poéticas, imagens pungentes e encontros diretos com artistas e outras pessoas cativantes. Em dinamarquês "*festuge*" significa literalmente "semana festiva". Estas semanas são organizadas em outras cidades dinamarquesas também, mas a Holstebro Festuge é diferente porque ela faz mais do que apenas oferecer uma sequência de espetáculos, concertos, exposições e palestras. É a radiografia de uma variedade de culturas que estão ativas em um lugar particular – nossa cidade – e é a consequência de meio século de parceria entre o Odin Teatret e os cidadãos de Holstebro. A Holstebro Festuge não prova que os moradores de uma cidade podem unir-se espontaneamente em colaboração fraterna e aceitação mútua. A realidade é que os poderes de separação ainda florescem em nossa sociedade. Podemos lutar contra essa tendência com um planejamento completo e anos de experiência. O exército, comerciantes, policiais, professores, bombeiros, sacerdotes, pacifistas, estudantes, idosos, médicos, imigrantes, agricultores e outros – todos eles participam da Festuge, para participar de um mundo que pelo menos por alguns dias se deixa guiar pela imaginação e pelas emoções. Conforme concebida e desenvolvida pelo Odin Teatret, a Festuge é um laboratório social baseado nas trocas culturais – um escambo tde bens ou serviços por qualquer coisa menos dinheiro. Os interesses e benefícios mútuos dos participantes são o seu motor. Os atores desempenham o papel de negociadores, de construtores conhecedores de diálogos performativos temporários entre partidos que normalmente se ignoram.

Após 25 anos de contatos feitos para planejar a Festuge, Holstebro mudou. Nas palavras do nosso prefeito atual, H. C. Østerby, é uma cidade de grande colaboração entre grupos díspares e mínimos conflitos étnicos: "O Odin Teatret faz espetáculos que quase não entendemos,

mas gradualmente começamos a receber outras imagens e percepções, porque agora o teatro criou uma identidade. Não há dúvida de que o fato de ter o Odin Teatret teve um enorme impacto em romper as barreiras culturais quando se trata de compreensão do cidadão médio de outras culturas. Embora em Holstebro termos a Trekantsområdet onde muitos imigrantes vivem, não temos tido "problemas de gueto" como em várias outras cidades. O Odin Teatret ajudou a abrir os olhos das pessoas ao que é estrangeiro, e Holstebro não é mais uma pequena comunidade fechada".

História

Lembro-me da sala vermelha do Odin Teatret cheia de espectadores. Nós tínhamos acabado de terminar o espetáculo "O Milhão" e estávamos entregando um prêmio ao escritor alemão Henrich Böll em nome de Jens Bjørnboe – o autor norueguês que apoiou o Odin Teatret durante os primeiros anos em Oslo. Era 1989 e nós celebrávamos o 25º aniversário do Odin Teatret. Em vez de nos dar flores ou garrafas de vinho, tínhamos pedido às instituições culturais de Holstebro para organizar um evento com um artista estrangeiro estabelecido na Dinamarca, uma descrição que caracteriza com precisão muitos dos membros do Odin Teatret. Eram anos xenófobos na Europa, período em que alguns partidos políticos exigiam a expulsão de imigrantes e a abolição dos subsídios das artes. Com nossa festa queríamos celebrar o exemplo de Holstebro, a cidade que acolheu um grupo estrangeiro como seu teatro municipal, e rememorar os políticos daquele distante ano de 1966 que nos defenderam contra a cólera dos cidadãos que não conseguiam ver a utilidade de financiar um laboratório de teatro. Depois de 25 anos, o Odin Teatret tornou-se um exemplo da cultura dinamarquesa.

Casos semelhantes podem ser encontrados em outras áreas artísticas: na ópera, ballet clássico e moderno, literatura, escultura, cinema, design, moda. Muita arte dinamarquesa tem sido criada por deslocados de guerra, refugiados, imigrantes, estrangeiros atraídos para a Dinamarca por dinheiro ou amor. Então a biblioteca da cidade, a escola de música, o museu, o clube de jazz e o grande teatro de Holstebro, convidaram artistas dinamarqueses de origem estrangeira para celebrar o Odin Teatret.

Nós estruturamos essas atividades em um programa que chamamos "Estes, nós os acolhemos" e oferecemos a Holstebro como agradecimento por nos ter sediado e apoiado durante

Mr. Peanut in a slum near Santiago de Chile
Fotografia: Tony D'Urso /
Fonte: http://odinteatret.dk/

tanto tempo. Entre os convidados estavam o diretor musical Francesco Cristofoli (filho de um pedreiro italiano), o cineasta Gabriel Axel (com seu filme de "A festa de Babette"), o cantor de ópera Aage Haugland (norueguês), e os solistas Michaela Fukacova (exilada Checa) e Anton kontra (exilado húngaro).

Oficialmente, a celebração de 1989 é considerada a primeira Holstebro Festuge. A iniciativa que se materializou a partir da celebração do nosso 25º aniversário foi, na realidade, apenas uma das sementes da ideia do que viria a tornar-se o que é hoje a Festuge. Outra prática que contribuiu para formar o perfil e a dinâmica da futura Festuge foi a "troca", um intercambio de manifestações culturais que o Odin Teatret vem praticando desde 1974.

A verdadeira Holstebro Festuge, com sua rede de colaborações resultantes da troca entre os diferentes setores da população, tem suas origens em 1991, quando adotamos o lema "culturas sem fronteiras".

No ano anterior, em 1990, Niels Højlund, um político influente ativo na vida cultural dinamarquesa, convidou Eugenio Barba, diretor do Odin Teatret, para fazer um programa de televisão. Eugenio Barba recusou a oferta, mas apresentou uma contraproposta para o Fundo de Cultura, do qual Niels Højlund era o presidente: um projeto chamado "Holstebro Festuge". Um dos objetivos do Fundo era a colaboração entre artistas profissionais e amadores. O Odin Teatret recebeu uma soma considerável: 850.000 coroas dinamarquesas (cerca de 115.000 euros hoje). Como já aconteceu outras vezes, o apoio financeiro nos obrigou a ser criativos e a converter projetos abstratos em resultados concretos.

Naqueles anos, falava-se muito da comemoração iminente do 500º aniversário da descoberta das Américas. Os nossos amigos latino-americanos reagiram polemicamente à visão eurocêntrica de uma tal celebração. Mas o Odin Teatret inspirou-se em Cristovão Colombo para o tema da Festuge, intitulado "O Colombo Dinamarquês". A diferença entre 1989 e esta vez é que inverteu-se o sentido da viagem. Concentramo-nos no povo dinamarquês que partia para terras estrangeiras próximas e distantes, estabelecendo-se no estrangeiro ou trazendo para casa as impressões recolhidas durante suas visitas internacionais: missionários, exploradores, comerciantes, médicos, antropólogos, soldados e artistas.

Usando o subsídio do Fundo de Cultura, Eugenio decidiu dar 450.000 coroas dinamarquesas para Kirsten Delholm, uma diretora estabelecida em Copenhaguem, cuja visão estética é

radicalmente diferente da de Odin Teatret. Ela deveria preparar um espetáculo no lago próximo de Holstebro e envolver os habitantes da cidade. Kirsten preferiu o telhado do estacionamento de um supermercado. Ela criou "Skibet Bro" lá, com a participação de numerosas associações locais e do Odin Teatret, que a cada meia-noite apresentava uma cena do espetáculo "Fantasmas de Marinheiros".

Durante nove dias e nove noites, sem interrupção, Kirsten e um grupo de voluntários construiu um barco em torno do qual, a cada quatro horas, as cenas eram desenvolvidas tal qual descrevi para os argentinos, em Mar del Plata. O navio foi leiloado no último dia e comprado pelo Odin Teatret que passou a enterrá-lo no parque de Holstebro durante o espetáculo de encerramento da Festuge. "Caminhos d'água" foi o título sob o qual foram montados mais de 100 espetáculos, *happenings*, concertos, palestras e desfiles. Realizado por associações da cidade juntamente com o Hotel Proforma (Copenhaguem, Dinamarca), Teatro Tascabile di Bergamo (Itália), e Akadenwa (Aarhus, Dinamarca).

Depois de "Estes, nós os acolhemos" (23-30 novembro de 1989), e de "O Colombo Dinamarquês" (6-15 de setembro de 1991), para cada Festuge nós escolhemos um título e um tema para nos guiar na seleção dos artistas convidados, e que serve como inspiração para as outras instituições da cidade. Exemplos incluem "Casamentos Mistos – Knud Rasmussen" (4-12 de setembro de 1993), "No Fim do Mundo" (29 de agosto a 6 de setembro, 1998), "A mordida do Tempo – o passado, o efêmero e o amanhã" (25 de agosto a 02 de setembro, 2001), "O esplendor das eras" (27 agosto a 4 setembro de junho, 2005), "Luz e escuridão" (7-15 de junho de 2008), "Histórias de amor" (4-12, de junho, 2011) "Rostos do futuro – Fantasmas e ficções" (14-22 de junho, 2014). O Festuge previsto para 2017 é intitulado "*The Wild West – roots and shoots: Re / Think*" ("O Oeste Selvagem - raízes e disparos: Re / Pense").

O tema "Casamentos Mistos – Knud Rasmussen" (1993) era para ser interpretado no sentido literal e simbólico: os casamentos entre pessoas de diferentes nacionalidades (como o exemplo do explorador do Ártico Knud Rasmussen de origem dinamarquesa e da Groenlândia), ou a união de formas artísticas diferentes, ou entre cultura e comércio, velhos e jovens, natureza e tecnologia. Um dos objetivos centrais era o encontro dos opostos. O espetáculo "Até que a morte nos separe" durou toda a Festuge. Foi feito pelo Odin Teatret com a participação da dançarina indiana Sanjukta Panigrahi e seus músicos, do grupo peruano Yuyachkani e do Teatro

Tascabile di Bergamo (Itália). O compositor indiano Ragunath Panigrahi e o dinamarquês Frans Winther compuseram separadamente duas óperas com base em "Shakuntala", o texto clássico indiano de Kalidasa. Durante sete dias, estes foram apresentados, em episódios intercalados, com atores / dançarinos da Índia, Peru, Itália e do Odin Teatret, juntamente com cantores de ópera dinamarqueses e mais de 200 jovens músicos da Escola de Música de Holstebro. O tema deste Festuge inspirou a organização de um concurso para o cachorro bastardo mais bonito e para o melhor animal inventado pelas crianças em idade escolar: um *hipofante*, um *cavalássaro*, um *leocobra*...

"No fim do mundo" (1998) aludiu às dimensões geográficas e temporais. O título foi sugerido pelo fim iminente do milênio, mas também pela região onde está situada Holstebro, distante da capital, em uma paisagem devorada pelo mar e chicoteada pelo vento. O tema referia-se a tempo e espaço: a fronteira do mundo que conhecemos o fim de uma era e a chegada de algo novo. Tage Larsen dirigiu um espetáculo de quatro dias que ele preparou com crianças de diferentes escolas durante o inverno e a primavera. Ele a apresentou em um palco sobre o lago, com a ajuda de mergulhadores, soldados, canoístas, caiaqueiros, arqueiros e bailarinos. O Teatro Taller de Colombia, o escultor Hans Krull e suas estátuas estavam entre os convidados, juntamente com dançarinos, atores e músicos do Brasil, Índia, Japão, Bali e do Odin Teatret. Os últimos foram os componentes do Theatrum Mundi, o grupo do ISTA (International School of Theatre Anthropology) que apresentou o espetáculo "A Ilha dos Labirintos" dirigido por Eugenio Barba.

"A mordida do tempo – o passado, o efêmero e amanhã" (2001) referia-se a um horizonte de memória e imaginação. Convidamos o Teatro Potlach (Itália), juntamente com mais de 50 artistas europeus, incluindo cantores de ópera, dançarinos de tango, um quarteto de saxofones e uma orquestra de acordeão. O Grupo Bagunçaço Cultural do Brasil participou com seus 25 meninos de rua de Salvador dirigidos pelo músico Wilson Café. Tage Larsen do Odin Teatret, Pino de Buduo da Itália e Paulo Dourado do Brasil colaboraram para dirigir um espetáculo em três atos, que aconteceu em diferentes partes da cidade, com a participação de escolas de equitação, do regimento do dragão, de tanques do exército, do clube de carros antigos, de dançarinos folclóricos e de clubes desportivos. Frans Winther compôs e encenou "O tempo da água – A Luz do Dia e do Adeus", inserindo no espetáculo uma escultura cinética de Kirsten Justesen e textos do poeta Thomas Boberg.

Para a Festuge "O esplendor da idade" (2005), organizei a primeira oficina "*Ageless*" (Sem Idade) com Deborah Hunt, Augusto Omolu, Sally Rodwell e Hisako Miura. O Teatro Tascabile di Bergamo, Teatro Bilico (Itália) e Teatro Atalaya (Espanha) mantiveram a tradição de apresentações durante todo o Festuge. Sabíamos desde a Festuge de 1998 que, apesar da chuva, os espectadores seguiriam cada episódio em números cada vez maiores. Em uma manhã de sábado, no horário de pico das lojas, todos os grupos compuseram um espetáculo itinerante em que as idades eram marcadas pelas estações de uma árvore: sem frutos, em floração e finalmente dando frutos. A árvore era levada por dois corvos que ajudavam Mr. Peanut na mudança cerimonial de trajes do vermelho para o preto para o branco. Todos os artistas trocavam a cor de suas roupas, seu comportamento e o acompanhamento musical. Kai Bredholt do Odin Teatret organizou uma Festa da Colheita, envolvendo aldeias inteiras na construção de animais de palha e danças tradicionais. Frans Winther compôs e dirigiu a ópera contemporânea "Ezra Pound", com a participação do poeta Peter Laugesen.

"Luz e escuridão" (2008) retomou os contrastes entre as cores, grupos étnicos, regras, horários, eventos, inserindo-os em histórias clássicas e contemporâneas. "O casamento de Medeia", dirigido por Eugenio Barba, era uma procissão nupcial das famílias de Jasão e Medeia em que as famílias se moviam lentamente pelas ruas durante todo o dia. Atores do Odin Teatret, 33 músicos balineses e dançarinos do Pura Desa Gambuh, os brasileiros Augusto Omolu e Cleber da Paixão, e 35 jovens atores de 21 nacionalidades, todos dançavam e cantavam enquanto seguiam um barco de pesca balinês colorido. O barco era um símbolo tangível da chegada dos estrangeiros e, cercado por aquela festividade alegre, constituía o centro em torno do qual os fatos precedentes e posteriores ao casamento de Medeia e Jasão seriam narrados. "A escuridão brilhante do amor", dirigida e composta por Frans Winther, com a participação de mais de cem atores amadores locais, incluindo um pizzaiolo curdo, contava a fábula de uma mãe dinamarquesa sofisticada e progressista que se recusa a aceitar o amor de seu filho por uma menina estrangeira que usava o véu. Um Cabaré noturno oferecia a possibilidade de ouvir música, canções e poemas realizados pelos artistas convidados, regados a cerveja e vinho. Uma longa procissão em preto e branco com mais de 200 participantes, acompanhada por várias orquestras, invadia a rua de pedestres para o tradicional espetáculo itinerante de sábado com cenas cheias de esperança e incerteza.

Eros nutre os valores fundamentais da vida: amizade, ternura, solidariedade e amor. O oitavo Festuge intitulado «Histórias de amor» (2011) foi um encontro com o poder de Eros. O Teatro Potlach (Itália) apresentou "Cidades Invisíveis", um espetáculo *site-specific* e multimídia que utilizava a totalidade das instalações físicas do Odin Teatret. Milhares de espectadores passavam pelos corredores, quartos, escritórios e lojas de nosso teatro transformados para a Festuge pelos artistas convidados e por mais de 150 membros de associações da cidade: os clubes de xadrez, canoagem, tricô e *taekondo*, a orquestra sinfônica, escolas de balé e de música, dançarinas do ventre, músicos e atores amadores, entre muitos outros. O Teatro Tascabile de Bergamo voltou com os espetáculos "Valse" e "Albatri" tão apreciados pelos habitantes de Holstebro, mas também com seu novo "Storie di Montecchi e Capuleti". Uma caravana de poesia visitou as aldeias ao redor de Holstebro. Era formada pelo poeta Abdallah Zrika e o cantor Touria Hadraoui de Marrocos, o poeta Thomas Boberg e o músico Anders Allentoft da Dinamarca, o percussionista francês Francesco Agnello, o músico alemão Uta Motz e a atriz Iben Nagel Rasmussen do Odin Teatret. Frans Winther compôs a música e dirigiu Down by the River Saloon no Musikteatret de Holstebro, um conto sobre o conflito entre os jovens de uma escola. Mais de uma centena de bailarinos, cantores, estudantes e músicos locais contaram a história alternando diálogos de rap, hip-hop e dança afro-brasileira, ballet e teatro balinês, com I Wayan Bawa . O grupo internacional Jasonites, originado da família de Jasão na Festuge anterior, preparou uma versão em quadrinhos de histórias de amor de Shakespeare, enquanto os participantes das duas oficinas "*Ageless*" e "*Dance of Love*" seguiam um gigantesco par de noivos: um pinguim de três metros de altura e um castor em papel-maché feitos por Deborah Hunt. O Piccolo Teatro de Pontedera, com doze atores e músicos em bicicleta, apresentou "Loving Lisbon", e Kai Bredholt do Odin Teatret reuniu coelhos, cavalos, ovelhas e pastores, idosos do Centro Sønderland e esculturas de anjo com rodas feitas pelo artista Marit Benthe Norheim em sua Global Village construída com fardos de palha na frente da igreja, no centro da cidade.

Em nossa mais recente Festuge, "Rostos do futuro – Fantasmas e Ficções" (2014), muitos dos artistas convidados são crianças e adolescentes de Bali, Quênia, Brasil, Itália e Índia. O Odin Teatret imagina um futuro que se expressa com disciplina criativa: crianças do leste, oeste, norte e sul mostraram o engajamento e a alegria de seu ofício artístico com teatro, circo, dança e música. As companias convidadas foram hospedadas por escolas de Holstebro e da

região. Além de se envolverem em espetáculos, participaram de intercâmbios culturais com crianças, professores e pais locais que utilizaram suas próprias histórias e música, máscaras e cenas de teatro previamente preparadas em colaboração com o Teatro Potlach, Deborah Hunt, Jasonites, Parvathy Baul, Carolina Pizarro, Guido Accascina e atores do Odin Teatret. Ao final do Festuge de 2014, o Odin Teatret comemorou seu 50º aniversário com uma trilogia intitulada "Medindo o Tempo". Três espetáculos diferentes especialmente preparados por Eugenio Barba foram apresentados apenas uma vez em 22 de junho, 2014: "Se o trigo não morre" (O Futuro), "Claro enigma" (O Passado) e "O segredo de Alexandre" (O Presente).

As atividades de "*The Wild West: Roots and Shoots. Re / Think*" (2017) focarão na selvageria da natureza. O contato com o mundo natural é representado por cavalos e sua interação com a civilização industrial e tecnológica, evidenciada pelos tratores que aparecem no horizonte prontos para dançar juntos, ao ouvir concertos de tiros de fuzil e fogos de artifício. As aldeias vão se preparar para receber e hospedar caravanas de artistas a cavalo. Os cavalos serão a estrutura e os colaboradores de muitas transformances – eles serão os meios de transporte e o gatilho poético para diversas iniciativas, como exposições de pintura e sessões terapêuticas. O som rítmico de seus cascos será acompanhado pelo barulho de motocicletas *Harley Davidson* fazendo-nos repensar o nosso sentido de tempo e os ritmos que nos permitem apreciar a vantagem da velocidade em nossa era tecnológica. As raízes (*roots*) são a tradição e os disparos (*shoots*) do futuro: ambos são necessários para re-pensar o nosso presente através da interferência galopante da Festuge.

A abertura de cada Festuge acontece no sábado, ao meio-dia, na praça da Câmara Municipal. É usual que o prefeito – independente de sua filiação política – faça uma aparição teatral antes da palestra de abertura. Se um prefeito recém-eleito hesita quando confrontado com as nossas propostas, basta lembrar-lhe do exemplo dos prefeitos anteriores. Em "O Cristovão Colombo Dinamarquês", o prefeito ficou escondido dentro de um ovo de papel-mâché enorme levantado por um guindaste, saindo do telhado da câmara municipal para ser depositado entre os espectadores. O prefeito quebrou o ovo, saiu e falou. Em "Casamentos mistos", os padeiros de Holstebro tinham preparado um bolo de casamento gigantesco do qual o prefeito emergia de repente. Após seu discurso, ele ofereceu uma fatia de bolo a todos os casais mistos da cidade que tinham sido especialmente convidados, e depois para o resto dos habitantes. Em "Luz e escuridão", o prefeito estava vestido como um espantalho no meio da praça transformada por

Ave Maria
Fotografia: Rina Skeel
Fonte: http://odinteatret.dk/

centenas de fardos de palha. Em "Histórias de amor", ele fez a sua entrada em bicicleta também com a sua esposa. Um senso de humor e auto-ironia pertencem à tradição criada pela Festuge. Como Kathrine Winkelhorn escreve: "Holstebro Festuge abre as fronteiras entre as pessoas, mesmo autoridades como o exército e a polícia se envolvem para desempenhar um novo papel. Como disse o chefe de polícia, nós prendemos um urso polar que estava atirando com uma pistola de água e o acorrentamos na rua de pedestres de Holstebro".

O espetáculo de encerramento da Festuge tem lugar no parque de Holstebro. No domingo de manhã muitas famílias vêm, sentam-se no gramado e olham para o monte onde, em 1991, o barco de "Skibet Bro" foi enterrado e uma árvore plantada no topo. Mas o espetáculo surpreende: começa de costas para os espectadores virada para o lago onde patinhos cercam a pequena ilha em que Sanjukta Panigrahi dançou em 1993. As árvores das proximidades foram cobertas de dourado. Figuras de teatro aparecem vindas do estacionamento, do cemitério, do bosque, do hospital para os palcos ao ar livre. Certa vez o Mr. Peanut – a Morte – veio vestido de noiva montado a cavalo. Outra vez cinquenta atores do Theatrum Mundi fizeram uma procissão seguindo acrobatas colombianos sobre pernas de pau. Uma vez um mar de pano branco cobria o gramado e os atores; outra vez, fogos de artifício puseram o lago em chamas enquanto eles, os gigantes de papel machê, estavam queimando e um par de amantes se perseguia mutuamente rolando na água. Ao final do espetáculo, os espectadores deveriam olhar para cima. Uma vez que um pequeno barco seguido por um rastro de rosas vermelhas voava para o céu; outra vez, um cavalo azul levantou do chão como um pássaro. Concluímos com a escrita que também desaparece entre as nuvens: "Vamos ver uns aos outros na próxima Festuge". Esta mensagem que voa para longe deixando um súbito sentimento de saudade dos dias que acabaram de passar.

Reflexões

Hoje visões artísticas e justificativas culturais não são suficientes para provar a significância do teatro em nossa sociedade. A credibilidade do teatro reside em sua capacidade de cativar as várias camadas da população que são indiferentes às suas expressões e manufatura artística. Isso só pode ser alcançado através de um re-pensamento do *know-how* do ator e de seus objetivos em relação a uma simples pergunta: como pode o nosso ofício ajudar a gerar relações entre os indivíduos que são ou que se tornaram estrangeiros uns aos outros?

Ministros e políticos da cultura consideram a expressão teatral uma arte. Eles têm razão: todos nós temos que dar o nosso máximo para manter a excelência artística do nosso ofício. Ao mesmo tempo, é inegável que hoje o valor do teatro também resida em sua capacidade de criar raízes e encontrar novos propósitos tanto nos lados iluminados quanto obscuros de nossa sociedade: em creches e prisões, em bairros residenciais e casas populares, hospitais psiquiátricos e lares de idosos, entre jovens desempregados e guetos étnicos, ao redor de igrejas quase vazias e discotecas cheias demais, em fazendas isoladas, fábricas abandonadas e estaleiros desmontados, bem como em shoppings centers lotados, em cidades-fantasma periféricas e em frenéticos centros urbanos. Nesses lugares o teatro nunca foi uma necessidade urgente ou uma exigência imperativa. Re-pensar significa encontrar uma maneira de despertar tal necessidade ou demanda. O ofício teatral já tem trabalhado muitos procedimentos, dispositivos e processos que assumiram muitos rótulos: teatro social ou aplicado, teatro comunitário, teatro de reciprocidade. O que mais podemos fazer?

O ator é um especialista na construção de relacionamentos: com o passado e o presente, com um texto, consigo mesmo, com os espectadores, com vários tipos de espaço – espaço interno pessoal, espaço geométrico, cultural e social. Os atores do Odin Teatret usam essa especialidade em situações fora do âmbito artístico de um espetáculo, aplicando sua experiência como catalisadores em outros tipos de interações. O objetivo não é a criação de um espetáculo a ser julgado como uma obra artística, mas um ato de transformação da participação e de intercâmbio mútuo entre vários setores de uma comunidade. Essas interações permitem aos participantes expressar sua diversidade, que é tanto sua maior força quanto o principal fator que os mantém separados.

Durante uma Festuge, os habitantes da nossa cidade não são apenas uma audiência potencial ou uma entidade sociológica. Eles são indivíduos com biografias específicas, expectativas e interesses. Somente apelando-se ao orgulho que sentem por seus antecedentes pessoais, e tornando-os conscientes do quanto isso é vantajoso para eles, é possível gerar uma situação de troca coletiva: a troca orientada para o processo de manifestações culturais através de canções, danças, contação de histórias e contos biográficos, exemplos de sua própria tradição culinária, jogos e mesmo simulacros de cerimônias como casamentos.

Desde 1974 Odin Teatret tem praticado trocas, intercambiando cenas de seus espetáculos por manifestações culturais de diferentes locais. As trocas nunca foram feitas como situações para inspirar os atores, ou como oportunidades de aprender com pessoas de culturas estrangeiras, mas como um encontro que define diferentes identidades, mostrando-as uns aos outros. A experiência nos ensinou isso. A troca deve basear-se no acordo e relevância mútua, já que ninguém está instintivamente interessado em trocar mercadorias culturais com todos os esforços e tempo que isso requer. É a necessidade e a vantagem – e não considerações estéticas ou boas intenções – que determinam que a gente troque um quilo de batatas de nosso próprio jardim pela competência do nosso vizinho em consertar um problema do nosso carro.

A utilização do princípio da troca pelo Odin Teatret em diversos países e configurações sócioculturais nos ensinou que o fator-chave para iniciar suas dinâmicas e alcançar o sucesso é um indivíduo: um homem, uma mulher e, muito raramente, um pequeno grupo de pessoas. Os interesses culturais, políticos, terapêuticos, didáticos, profissionais, étnicos ou comerciais desses indivíduos encontram na proposta de troca uma ferramenta para a realização de seus planos, desejos ou anseios. A variedade de formas de escambo e a flexibilidade de suas estruturas 'dramatúrgicas' pode ser adaptada à conveniência dos seus propósitos. Desta forma um indivíduo é incitado a motivar os outros e pôr em marcha iniciativas em seu ambiente de trabalho ou de residência – uma fábrica, um hospital, um bairro ou até mesmo uma aldeia inteira. Os atores de teatro tornam-se aliados importantes para seus objetivos. Esses aliados são qualificados para atuar e entreter, mas também para reunir pessoas que normalmente nunca se encontrariam. Eles são bons em inventar e estruturar incríveis combinações cerimoniais ou "performativas".

Portanto, a primeira grande dificuldade para realizar uma troca está em detectar os indivíduos nos vários setores da comunidade que podem ser convencidos dos benefícios de tal iniciativa, tanto para si, ou para o que eles representam como para seu ambiente em geral. A primeira tarefa dos atores é encontrar os rebeldes, os impacientes e os solitários, aqueles que sonham com uma iniciativa ou aqueles dispostos a empenhar-se, em suma aqueles que irão fomentar a troca. A intuição dos atores se manifesta também na sua capacidade de detectar as pessoas certas e, em seguida, ajudar esses indivíduos a realizarem na prática um re-pensamento da teia de relações em que operam diariamente. Sem o seu empenho e conhecimento da realidade circundante, a troca perde seu efeito subversivo de continuidade, tornando-se

meramente um acontecimento esporádico e de enfeite. Em colaboração com os atores que têm uma experiência dramatúrgica, esses indivíduos anônimos e profundamente motivados são capazes de sacudir a dinâmica de seu meio ao deflagrar um processo de iniciativas transversais. Nesse processo preparatório está a semente de um re-pensamento do teatro pelas mesmas pessoas que nunca antes haviam sentido a necessidade dele.

Re-pensar o teatro significa estar consciente do seu poder de interferência criativa, de seu efeito revitalizante, ainda que perturbador. O Odin Teatret tem realizado trocas em escolas e hospitais psiquiátricos, prisões e quartéis militares em cidades com toques de recolher, bairros difíceis e igrejas meio vazias (que encheram durante a troca), em clubes desportivos e museus elitistas, com párias burakumin no Japão e com a tribo Yanomami na Amazônia.

Eugenio Barba contou-me como o xamã Yanomami lhe deu a melhor definição de permuta. O xamã estava escutando Eugenio, enquanto ele tentava explicar o que o Odin Teatret iria fazer e o que esperávamos de sua tribo. De repente, seu rosto se iluminou e ele interrompeu: "Ah, você quer trocar energia!" O mecanismo de troca não é mecânico. Ele depende do equilíbrio vulnerável da confiança mútua.

Um exemplo concreto vem da Holstebro Festuge de 2014. Seu título é "Rostos do futuro – Ficções (as promessas de nossos políticos) e Fantasmas (do passado: racismo, violência contra mulheres e crianças, pedofilia e incesto)". Imaginando diferentes rostos do futuro, o Odin Teatret convidou grupos de crianças e jovens artistas, músicos e acrobatas de Bali, Quênia, Brasil e Europa, entre outros, mais de uma centena ao todo. Atores do Odin já haviam trabalhado com os professores e alunos de escolas primárias locais por muitos anos. Nós sabíamos quais diretores de escola estavam abertos a novas iniciativas e ansiosos para melhorar a participação coletiva da sua escola. Nossos atores propuseram aos líderes escolares que preparassem uma série de atividades com pais e alunos durante o ano escolar precedente à Festuge, e que trocassem os resultados com um grupo de jovens estrangeiros convidados. Mas eles também deveriam fornecer hospitalidade na forma de alimentação, alojamento e transporte local. Acima de tudo, eles deveriam estabelecer uma fusão entre seus estudantes e os convidados estrangeiros, a fim de planejar e concretizar uma série de iniciativas em seu território circundante. Cabe a eles criar o programa para a Festuge em suas áreas com espetáculos, concertos, eventos esportivos, jogos, visitas a cidadãos no seu bairro para agradecê-los

por uma contribuição especial ou para comemorar um aniversário; convidar lares de idosos, ou marchas para invadir festivamente uma igreja, um jardim de infância ou um banco que lhes tenha patrocinado. Várias escolas nas aldeias fora de Holstebro aceitaram.

Cultura em nossas próprias mãos poderia ser o *slogan* para a forma como o Odin Teatret motiva essas escolas a participarem, tanto financeiramente como com os seus recursos humanos. Os diretores das escolas sabem que a Municipalidade de Holstebro não pode organizar e subsidiar entretenimento cultural ou experiências artísticas em suas pequenas localidades. Portanto, eles ficam ansiosos para participar com as suas próprias iniciativas, tanto para estimular a energia do seu meio como para reforçar a sua coesão. Alunos, professores e pais se misturam em um processo criativo compartilhado, que também se abre para os estrangeiros. Eles desejam enfatizar o espírito de cordialidade e inventividade de sua comunidade, um pouco esquecido, estabelecendo laços com outras escolas que vivem sob uma ameaça semelhante de fechamento pelo município que as considera muito pequenas, velhas e ultrapassadas.

Uma comunidade consiste em uma grade complexo de relações. Diferentes trabalhos, especializações, instituições e associações são microculturas, cada uma estruturada de acordo com relações particulares que servem a seus objetivos específicos próprios. Há uma variedade de subculturas em uma cidade: delegacias de polícia e igrejas, clubes desportivos e instituições culturais, organizações de base, fábricas e lojas, escritórios municipais e sindicatos, teatros, escolas, associações étnicas e políticas, museus, bandas e orquestras... Essas parcerias são o DNA do corpo vivo de qualquer cidade. Mas elas operam desconectadas entre si, no âmbito limitado de suas próprias condições de trabalho, atividade especializada e vida privada. Estranhamento e exclusão se tornam tendências evidentes quando interesses étnicos, geracionais, de gênero, de classe, de educação, de raça e regionais se transformam em indiferença mútua e confronto.

Portanto o principal compromisso da Festuge de Holstebro é encontrar estratagemas e benefícios mútuos para motivar e aproximar pessoas e ambientes que parecem destinados a nunca se encontrarem. Sua execução descentralizada é transformadora, buscando modificar idéias preconcebidas. Também é interativa porque encarna a essência do teatro, que está enraizada no contato vivo. A Festuge de Holstebro tem agora um capital sólido e tradição: a habilidade para tecer contatos entre as várias camadas da população. Cada Festuge gera um

renovado processo de negociação e de construção de pontes. Novas ideias e procedimentos comprovados devem ser convertidos em energia utilizável para inspirar e levar a relacionamentos impensáveis, porém efetivos.

Michael Böss da Universidade de Aarhus, diz em uma entrevista: "A democracia é também uma questão de como o cidadão individual se sente envolvido na sociedade. Neste sentido, a Festuge tem ajudado a fortalecer a democracia de base. É fantástico ter várias organizações e instituições considerando-se parte de um todo maior. Uma vez que o Odin Teatret não apresenta uma 'dinamarquesidade' no sentido tradicional, mas uma alteridade, é interessante que esse teatro particular contribua para a criação de uma cidadania mais inclusiva. Acredito que muitos sentem que o teatro contribui para criar e dar uma identidade para a cidade. Tal identidade tem um poder mobilizador quando uma pessoa de repente experimenta uma espécie de comunhão urbana combinada a um elevado grau de comunicação e orgulho da própria cidade. Este orgulho é alegria e também empenho".

Re-pensar o teatro abre-se à prática de relacionar-se com o que é diferente, dando-lhe uma dramaturgia e tornando-o visível através de empatia, intercâmbio e de um contato direto estruturado. É isso que o Odin Teatret se esforça para alcançar, dando estrutura artística a intermináveis matizes culturais de sua comunidade e virando as regras de ponta-cabeça através de uma visão que modifica a realidade durante os nove dias e noites da Holstebro Festuge.

Cuatro preguntas y tres diálogos: La obra escrita de Eugenio Barba

*Lluís Masgrau**

RESUMO: O artigo de Lluis Masgrau visa demarcar as principais áreas de interesse do diretor teatral Eugenio Barba em sete de seus livros, de modo a abarcar sua visão sobre o teatro. Esses escritos derivam das experiências profissionais de Barba marcadas pelo diálogo com três grandes vertentes da cultura teatral do séc. XX – a Grande Reforma (Stanislavski, Grotowisk, Living Theater etc), o teatro clássico asiático e o teatro de grupo latinoamericano –, balizadas por suas quatro perguntas fundamentais: "onde", "por que", "como" e "para quem" atuar; donde os quatro níveis do ofício: a aprendizagem, a busca de um sentido pessoal, a construção da técnica e o "valor", o qual resulta, *grosso modo,* do compartilhamento com o espectador do sentido pessoal expresso pelo ator. Concluindo que a identidade profissional de Barba adquirida ao longo de seu caminho é a "conquista da diferença".

PALAVRAS-CHAVE: Eugenio Barba, ofício do ator, teatro laboratório, antropologia teatral.

ABSTRACT**:** The article by Lluis Masgrau aims to demarcate the main areas of Eugenio Barba's interest in seven of his books, so as to encompass his thetrical view. These writings derive from the professional experiences of Barba marked by the dialogue with three great strands of 20th-century theatrical culture – the Great Reformation (Stanislavski, Grotowisk, Living Theater , etc.), Asian classical theatre

*Lluís Masgrau é doutor pela Universidade de Barcelona, foi professor do Instituto do Teatro em 1997-98, chefe do Departamento de Teoria e História (2007-11 e 2013-14) e coordenador do Mestrado de Estudos Teatrais (2010-13). É membro do Conselho de Pesquisa do IT. Entre 1992-96 trabalhou no Odin Teatret como assistente de Eugenio Barba; desde 1998 é membro da equipe científica da International School of Theatre Anthropology (ISTA). Publicou numerosos artigos em revistas especializadas da Europa e América. Foi professor convidado em diversas universidades e escolas superiores de teatro da Europa e América.

and Latin American group theatre – marked by his four fundamental questions: "where", "why", "how", and "for whom" to act; Thus the four levels of the craft: learning, the search for a personal sense, the construction of a technique and "value", which results, roughly, from sharing the personal meaning expressed by the actor with the audience. Concluding that Barba's professional identity gained along his path is the "conquest of difference."

Keywords: Eugenio Barba, actor's craft, laboratory, theatrical anthropology.

La obra escrita de Barba tiene un carácter heterogéneo y aparentemente disperso. A nivel formal, su punto de partida son los numerosos textos individuales que ha publicado entre 1962 y la actualidad, 2014 (unos 260). Pero a partir de los años noventa, Barba crea una serie de libros a través de los cuales organiza progresivamente su pensamiento. La mayoría de estos libros son antologías de textos publicados anteriormente o libros que funden en su discurso materiales inéditos y materiales ya publicados. De esta forma Barba ha utilizado sus libros más importantes para destilar poco a poco la masa de sus textos individuales y sus ideas fundamentales.

Los siete libros que contienen el núcleo de su pensamiento teatral son: *El arte secreto del actor* (Artezblai, Bilbao 2012)[1]*; Teatro. Soledad, oficio, revuelta* (Catálogos, Buenos Aires 1997 y Escenología, México D.F. 1998)[2]; *La canoa de papel* (Artezblai, Bilbao 2013)*; La tierra de cenizas y diamantes* (Octaedro, Barcelona 2000)*; Arar el cielo. Diálogos latinoamericanos* (Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana 2002); *Quemar la casa* (Artezblai, Bilbao 2010)*; La conquista de la diferencia* (Editorial San Marcos, Lima 2008 y Alarcos, La Habana 2012)[3]. Estos libros marcan un punto de llegada que organiza los temas más importantes de Barba en grandes áreas de reflexión. Analizando cuáles son estas áreas y cómo se relacionan podemos formular la estructura profunda del corpus barbiano y la visión teatral que hay implícita en ella. Éste es el objetivo del artículo.

Cuatro preguntas y tres culturas teatrales

Barba explica a menudo que cualquier hombre o mujer de teatro debe responder, explícita o implícitamente, a cuatro preguntas claves: "dónde" hacer teatro, "por qué", "cómo" y "para quién". Éste es el principal eje que vertebra su obra escrita. Además de éste, existe un

segundo eje determinado por el diálogo profesional que Barba ha mantenido con tres grandes culturas teatrales.

La primera es una parte importante de la cultura teatral occidental reciente que él llama la Grande Reforma, retomando el término utilizado por la historiografía polaca. Esta mutación se despliega a lo largo del siglo XX encarnada en una serie de reformadores que reinventaron de una forma muy personal la práctica del teatro. En esa cultura aparecen encuadrados Stanislavski, Meyerhold, Copeau, Decroux, Artaud, Brecht, Grotowski o el Living Theatre, entre otros.

La segunda gran cultura teatral con la que Barba ha interactuado intensamente es el conjunto de los teatros clásicos asiáticos. Él entró en contacto con esta cultura cuando estaba realizando su aprendizaje con Grotowski. En 1963 Barba viajó a la India y los avatares del viaje le llevaron a Kerala, donde "descubrió" el *kathakali*. El diálogo con los teatros clásicos asiáticos recorre de arriba a bajo toda la carrera profesional de Barba, desde su aprendizaje hasta la actualidad.

La tercera cultura teatral que ha influenciado poderosamente la identidad profesional de Barba es la del teatro de grupo latinoamericano. En 1976 el Odin Teatret viajó por primera vez a Latinoamérica invitado al Festival de Caracas. Ahí Barba anudó lazos de amistad y colaboración con una serie de grupos y artistas teatrales latinoamericanos. Desde entonces hasta la actualidad el diálogo de Barba con personalidades conocidas y anónimas del teatro latinoamericano le ha llevado a interactuar intensamente con tres generaciones de grupos y artistas.

Si analizamos cómo se cruzan los dos ejes en los siete libros antes mencionados obtenemos un contexto que organiza el conjunto. Este contexto no es una estructura rígida, es más bien una estructura profunda que da un sentido implícito a cada libro. Barba no diseñó esta estructura *a priori*. Desembocó en ella a través de una dramaturgia textual orientada a conceptualizar el sentido de las elecciones y experiencias que marcaron profundamente su trayectoria profesional. El resultado es una reflexión que transforma la propia identidad en una poética teatral.

Barba ha respondido a las cuatro preguntas de una manera implícita, a través de su práctica teatral. Pero también de una forma explícita, a través de sus libros más importantes. Y lo ha hecho apoyándose en cada caso en el diálogo con una de las tres culturales teatrales. Evidentemente en la práctica profesional el "dónde", el "por qué", el "cómo" y el "para

Salt
Fotografia: Jan Rüsz
Fonte: http://odinteatret.dk/

quién" hacer teatro aparecen fundidos en una realidad orgánica donde no es posible separarlos con claridad. Sin embargo, en el corpus escrito de Barba las cuatro preguntas tienden a ser extrapoladas y pensadas *cómo si* fueran una realidad en sí misma: cuatro niveles de organización del oficio. Esta forma de proceder le permite focalizar las cuestiones claves de cada nivel y, a partir de ahí, determinar con precisión la función de los cuatro niveles dentro de su visión teatral.

En este sentido, la obra escrita de Barba es un caso singular en el contexto del siglo XX: pocos directores han generado un corpus escrito que sea, a la vez, tan extenso por lo que se refiere al número de textos, tan amplio y detallado por lo que se refiere a las cuestiones que aborda y la profundidad con que lo hace, y tan bien estructurado por lo que se refiere a la coherencia de su pensamiento.[4]

¿Dónde hacer teatro? La importancia del aprendizaje

Barba ha conceptualizado la primera pregunta vinculándola a su aprendizaje. El libro donde explora esta cuestión es *La tierra de cenizas y diamantes. Mi aprendizaje en Polonia seguido de 26 cartas de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*. En él explica cómo llegó a Polonia para estudiar teatro en la escuela oficial de Varsovia y como, pasada la euforia de los primeros meses, el programa de estudio empezó a causarle una insatisfacción cada vez mayor. Hasta que a medio curso, en enero de 1962, aceptando una sugerencia de Jerzy Grotowski, decidió abandonar la escuela para convertirse en el ayudante de dirección del joven director polaco. Grotowski tenía 27 años y Barba 25. Como es sabido, en aquel momento Grotowski dirigía, junto a Ludwik Flaszen, un pequeño teatro de provincia, el Teatro de las 13 filas; no era conocido internacionalmente y en Polonia era considerado una figura muy periférica que contaba más bien poco en el contexto de la vida teatral. Barba permaneció con Grotowski del 1962 al 1964, justo el período en el que el director polaco transformó el Teatro de las 13 filas en un teatro laboratorio.

Un detalle importante que Barba cuenta en el libro es la perplejidad de sus profesores y compañeros en Varsovia ante su decisión de dejar la escuela por el Teatro de las 13 filas. Les costaba entender que abandonara la centralidad de la escuela más importante de Polonia para irse a la pequeña ciudad de Opole a trabajar con un personaje excéntrico y alejado de los

circuitos teatrales importantes. Trabajando con Grotowski Barba entra en contacto con una manera completamente distinta de pensar y practicar el teatro; descubre una dimensión ética del oficio que luego reencontrará en los textos y la obra de los reformadores del siglo XX.

¿Dónde hacer teatro? En un teatro laboratorio. Este es un concepto que ha obsesionado a Barba hasta la actualidad y sobre el que ha reflexionado mucho. Barba lo vincula con el intento de enraizar el teatro al margen de las lógicas del mercado, creando un contexto donde es posible realizar y pensar el oficio como una investigación indisociable de la dimensión ética.

En la estructura global de la obra escrita de Barba, *La tierra de cenizas y diamantes* sugiere que el aprendizaje es también un nivel del oficio. Barba considera que el aprendizaje hay que realizarlo con un maestro, porque es de esta forma que se convierte en un proceso que va más allá de la mera adquisición de unas bases técnicas. El aprendizaje debe ser también un proceso en el que, a través de la técnica, se incorpora la dimensión ética del oficio. El sentido implícito del libro es que cada cual debería ser capaz de encontrar a su maestro, de hacerse aceptar por él, de convertirlo en superego profesional cuya función es catalizar las propias potencialidades. Dejarse influenciar totalmente por un maestro es la premisa para luego poder personalizar el conocimiento recibido, descubrir la libertad y transformarla en una identidad profesional individualizada, que se desarrolla como un diálogo continuo con el propio origen profesional.

¿Por qué hacer teatro? La búsqueda del sentido personal

El libro donde Barba explora la importancia del sentido personal es *Teatro. Soledad, oficio, revuelta.* A través de un montaje de 28 textos individuales el autor reflexiona sobre la motivación que ha galvanizado su trayectoria profesional con el Odin Teatret. En este libro el diálogo con Grotowski se expande a los reformadores teatrales del siglo XX. Barba se refiere a esa cultura teatral con el nombre de "la tradición de los fundadores de tradición" y la lee como una especie de genealogía profesional.

El libro bucea en una corriente subterránea que alimenta las visiones de los grandes reformadores, la corriente del sentido personal. Barba descifra en esta corriente una idea recurrente: negar el sentido establecido del teatro para inyectar en él otros valores que trasciendan su

dimensión estética o artística. Si los reformadores negaron la práctica del oficio tal como estaba establecida en su época fue para convertirla en algo más que teatro: acción política, social, espiritual, antropológica, terapéutica o pedagógica en el sentido más amplio de la palabra.

Para Barba la búsqueda de un sentido personal del oficio es lo que permite llevar el teatro más allá de su dimensión artística. Ésta es la idea clave del libro. El teatro es una estrategia para poder vivir de otra forma, con otros valores, en otro contexto. El teatro es el caballo de Troya que permite realizar una actividad reconocida socialmente y al mismo tiempo rechazar los valores establecidos. La práctica teatral es, para Barba, el camino del rechazo. Rechazo del espíritu del tiempo, pero ante todo, rechazo del propio "teatro". Es decir, rechazo de todo lo que la sociedad de la época entiende y engloba bajo la etiqueta "teatro". La actitud ética de negar el sentido establecido del teatro es la premisa indispensable para potenciar y encontrar el sentido personal.

Dentro de la obra escrita de Barba, *Teatro. Soledad, oficio, revuelta* es una especie de autobiografía profesional que intenta recrear sobre el papel la propia búsqueda del sentido. A través de múltiples metáforas, el libro apunta constantemente a la realidad esencial de un teatro hecho para trascenderse a sí mismo. Este es el hilo rojo que cose el libro: la tensión entre el teatro y todo aquello que lo trasciende. Para el director del Odin el teatro como bien cultural o realidad artística no se justifica a sí mimo. Es una realidad que sólo vale si somos capaces de revitalizarla colocando en su corazón motivaciones muy personales. Entonces, la operación de buscar el sentido personal y de rellenar la cáscara del teatro transformándolo en algo más, es también un nivel del oficio.

¿Cómo hacer teatro? La construcción de la técnica

En la obra escrita de Barba la construcción de la técnica se desdobla en dos ámbitos: la técnica del actor y la técnica del director relativa a la composición global del espectáculo.

Los dos libros donde él conceptualiza su construcción de la técnica actoral son *La canoa de papel* y *El arto secreto del actor* (el segundo, escrito con Nicola Savarese y con la inclusión de textos de otros autores). Para analizar este nivel del oficio Barba se apoya en el diálogo con los teatros clásicos asiáticos. Este diálogo se profundizó mucho a partir de 1980 con la creación

de la ISTA (International School of Theatre Anthropology) y la propia Antropología Teatral como una disciplina de estudio orientada a formular los principios pre-expresivos de la presencia escénica. Los teatros clásicos asiáticos fueron fundamentales como punto de partida para formular estos principios. Posteriormente, Barba amplió ese diálogo incluyendo en él las principales técnicas performativas de Europa y Norteamérica, o la danza afro-brasileña de los *orixás*.

En 1980, cuando Barba empezó a desarrollar la Antropología Teatral, el Odin ya era un grupo reconocido internacionalmente con 16 años de experiencia profesional. Sus actores veteranos habían recorrido un largo proceso de trabajo que desembocó en una notable capacidad técnica. La pregunta ¿cómo hacer teatro? ya había sido respondida de una manera implícita, desde la práctica. Los teatros clásicos asiáticos no enseñaron a Barba y sus actores cómo hacer teatro. Pero fueron fundamentales para conceptualizar qué aprende un actor cuando incorpora una técnica.

A través de la Antropología Teatral Barba ha desplegado un análisis del saber performativo pensado en categoría de principios y no de reglas. Este cambio de foco permite, tal como dice Barba, "aprender a aprender". Este es el fundamento de la técnica actoral tal como la ha desarrollado el Odin Teatret. Es una visión que ha permitido a cada actor crear su propio *training* y su propia dramaturgia actoral dentro del grupo. De esta forma, el contexto del Odin Teatret ha generado una práctica actoral que no es monolítica; más bien nace de la tensión dialéctica entre lo uno y lo múltiple. Su principal característica es la polaridad dinámica entre el substrato del saber actoral y las muchas maneras de aplicarlo, entre unas bases comunes y unos métodos individuales, entre la unidad de principios y la diversidad de procesos.

El libro donde Barba ha expuesto su visión de la técnica del director es *Quemar la casa.* Desarrollando una compleja reflexión sobre la dramaturgia, Barba expone una manera de organizar el proceso creativo de un espectáculo. Se trata de entrelazar la dramaturgia de los actores, la dramaturgia del director y la dramaturgia de los espectadores. El director del Odin Teatret formula una serie de principios y lógicas pragmáticas orientadas a convertir el espectáculo en un "ritual vacío". Con esa idea Barba intenta evitar la construcción de un espectáculo que tenga un sentido claro, unívoco, que deberían entender y captar todos los espectadores. Pero también se trata de evitar lo contrario, que el espectáculo no tenga sentido. El

espectáculo adquiere el valor de un ritual porque ha sido cuidadosamente construido para fijar un montaje de acciones y materiales. Y ese ritual está "vacío" porque responde al objetivo de crear una potencialidad de sentido lo más amplia posible. Cada actor, el propio director y cada uno de los espectadores deberían hallar en el espectáculo las herramientas y los estímulos necesarios para construir o descubrir un sentido personal, íntimo e intransferible. El espectáculo, entonces, se convierte en una realidad objetiva a través de la cual cada uno puede dialogar con su subjetividad profunda, a la que Barba se refiere a menudo con la expresión "aquella parte de nosotros que vive en exilio".

Dentro de su poética teatral Barba otorga a la técnica la función de una premisa o un catalizador. No es lo esencial, pero es indispensable para plasmar las motivaciones personales en acciones reales. Sin el dominio de la técnica las motivaciones personales pueden convertirse muy fácilmente en una retórica inoperante y con tendencia al solipsismo. Al pensar la construcción de la técnica (del actor y del director) en categorías de principios, Barba la convierte en una herramienta eficaz y sólida para materializar los propios porqués. De este modo la técnica puede trascender el plano de la habilidad artística para convertirse en la praxis de una ética.

¿Para quién hacer teatro? La conquista del valor

Sin unas motivaciones personales fuertes, que a menudo son difíciles de descifrar, no es posible trascender el teatro. Pero si uno no es capaz de concretar sus motivaciones personales en espectáculos eficaces para dialogar con los espectadores, la ética que las nutren se vuelve irreconocibles para los demás. La complementariedad del sentido personal y la técnica es lo que crea el cuarto nivel del oficio, tal vez el más enigmático: *el valor*.

Cuando el sentido personal de una práctica teatral puede ser reconocido y compartido por otras personas se convierte en un valor. Entonces, para algunos espectadores esa práctica adquiere un extraño magnetismo que va más allá de la belleza o el poder expresivo del espectáculo.

Si el sentido personal del oficio se dirime en su capacidad de satisfacer las necesidades profundas de los hombres y mujeres que hacen teatro, el valor del oficio se dirime en su capacidad de conectar con las necesidades profundas de los espectadores. El valor de un teatro no

lo deciden las personas que lo hacen; es un intangible que le otorgan los espectadores cuando perciben en esa práctica teatral una ética que reconocen y en la que se reconocen. Para Barba el valor de un teatro no tiene que ver con la originalidad o la perfección estética, sino con su capacidad de nutrir la lucha, las aspiraciones y las obsesiones de los espectadores.

Pero en la práctica del oficio, ¿cómo se conquista el valor?

El libro donde Barba ha explorado y explicado su propia conquista del valor es *Arar el cielo. Diálogos latinoamericanos*. En el nivel del valor, la obra de Barba contiene dos conceptos fundamentales. El primero es el concepto de "espectador". El director del Odin siempre ha rechazado la categoría abstracta de "público" para centrarse en la individualidad del espectador. El público es un grupo anónimo y sin rostro. El espectador es una persona con una biografía específica que acude a ver el espectáculo. Para proteger la relación personal con el espectador el Odin Teatret siempre ha intentado construir una relación de proximidad con él. Por ejemplo limitando el aforo de sus espectáculos. Otra forma de potenciar la individualidad del espectador es la técnica dramatúrgica de Barba cuya finalidad es, como hemos visto, convertir el espectáculo en un ritual capaz de susurrar algo íntimo al oído de cada persona. Estas estrategias responden a la necesidad vital de encontrar los "propios" espectadores; aquellos que, a su vez, reconocen el Odin como "su" teatro.

Aquí aparece el segundo concepto clave que Barba relaciona con la conquista del valor: lo que él llama el "pueblo secreto". Con esa formulación a ese núcleo de espectadores que se identifican con el Odin Teatret porque reconocen en su manera de practicar el oficio unos valores en los que creen profundamente. Es así cómo un teatro puede volverse necesario para un puñado de espectadores y conquistar, en consecuencia, un valor preciso.

El estrato más profundo de la poética teatral de Barba consiste en transformar el teatro en una patria invisible donde es posible tejer relaciones humanas profundas. Él se refiere al "pueblo secreto" del Odin Teatret con algunas metáforas: "aquellos que no pertenecen al mundo en el cual viven", "campesinos que cultivan semillas de disidencia", "fabricantes de sombras indelebles", "caballeros con espadas de agua", "guerrilleros de la obstinación".

The Great Cities Under the Moon
Fotografia: Rina Skeel
Fonte: http://odinteatret.dk/

La cuestión del valor aparece conceptualizada en la obra de Barba cada vez con más intensidad en los textos del siglo XXI. Y es la clave que explica porque, a partir de un determinado momento, sus textos tienden a adoptar la forma de una carta abierta dirigida a una persona concreta o a un grupo de personas.

Al explorar el nivel del valor, la cultura teatral que ha sido más decisiva para Barba es el teatro de grupo latinoamericano. Se ha reflexionado mucho sobre la influencia de Barba y el Odin Teatret sobre ese sector del teatro latinoamericano. Pero se ha subrayado mucho menos el efecto de esa cultura teatral sobre Barba. Es una influencia ha sido fundamental para conceptualizar la importancia y la función del valor. Barba ha repetido muchas veces que una parte esencial del "pueblo secreto" del Odin Teatret está en América Latina. El diálogo con algunos espectadores y colegas latinoamericanos es precisamente el contexto del libro *Arar el cielo*.

En la poética teatral de Barba el valor no es sólo una cuestión que pertenece a los espectadores. Es también un nivel del oficio donde aparecen algunas cuestiones profesionales concretas: ¿cómo identificar los propios espectadores? ¿Cómo colaborar con ellos a todos los niveles? ¿Cómo profundizar los lazos emotivos que se crean? ¿Cómo dar calidad y continuidad a esos vínculos? ¿Cómo ser leal a ese "pueblo secreto"?.

Estas cuestiones explican determinadas actitudes profesionales de Barba y el Odin Teatret. Por ejemplo su obsesión por dialogar y interactuar con los propios espectadores más allá del contacto fugaz del espectáculo; o la estrategia de poner el propio prestigio internacional al servicio de grupos anónimos y organizaciones teatrales más bien periféricas para fortalecer su posición en el medio en el que trabajan; o contradecir las lógicas comerciales más elementales de un teatro para poder estar presente en determinados contextos o lugares, junto con personas con las cuales tiene un vinculo de simpatía, amistad o solidaridad. Podríamos pensar que todas estas actitudes profesionales constituyen un altruismo romántico, un derroche improductivo o un idealismo ingenuo que puede poner en peligro la supervivencia del propio teatro. Y sin embargo, es exactamente lo contrario: se trata de una calculada competencia profesional que tiene un objetivo muy preciso: nutrir la dinámica interna del grupo, la consciencia de su propia responsabilidad y la necesidad de su resistencia.

Cuando se habla del Odin Teatret a menudo surge una pregunta recurrente. ¿Cuál es el secreto de su resistencia? En noviembre de 2014 el Odin Teatret va a cumplir 50 años. ¿Cómo puede una pequeña compañía teatral resistir 50 años con un núcleo invariable de personas?

No hay sólo una razón para explicar la longevidad del Odin Teatret, pero u una de sus claves reside en la función del "pueblo secreto". Aglutinar y alimentar ese "pueblo secreto" que dé valor a la propia praxis del oficio es fundamental para resistir. Porque para perdurar en el tiempo, una pequeña compañía no sólo necesita dinero y recursos materiales. Necesita también palpar la conciencia de que ese teatro es necesario para un grupo de espectadores; debe tener la convicción que la propia acción incumbe a otras personas fuera del grupo; necesita saber que no tiene derecho a abandonar su lucha. La conquista del valor es un nivel del oficio que no es obvio ni reconocible a simple vista. Y sin embargo es esencial para un teatro que quiera trascenderse a sí mismo.

La conquista de la diferencia

Éste es por el momento el último libro de Barba. La edición italiana, la más completa, es un montaje de 39 textos del cual emerge una síntesis de su visión teatral. Des de la perspectiva de este artículo lo más relevante del libro es que recorre los 4 niveles de organización del oficio. No lo hace de una forma lineal, sino a través de un *collage* que intenta mostrar la complejidad global del oficio, tal como lo entiende Barba. En sus anteriores libros el director del Odin Teatret centraba su atención en un nivel del oficio. Por el contrario, el principal tema de *La conquista de la diferencia* es la profunda interrelación de los cuatro niveles que organizan la globalidad de su visión teatral.

La identidad profesional de Barba es la "conquista de la diferencia". Una diferencia que se fraguó a principios de los años sesenta en Opole y dio un gran rodeo por Asia para acabar desembocando en Latinoamérica. Una diferencia que se ha desarrollado a través de una serie de lealtades concéntricas hacia un maestro (Grotowski), una genealogía de antepasados profesionales (los reformadores del siglo XX), los propios actores y el puñado de espectadores que constituyen el "pueblo secreto" del Odin Teatret.

Notas

1 A lo largo del artículo doy siempre las referencias bibliográficas de los libros de Barba (o de los actores del Odin Teatret) que han sido publicados en España. Cuando el libro en cuestión no ha sido publicado en España, doy la referencia bibliográfica de las ediciones en español publicadas en Latinoamérica. "A continuación doy la referencia bibliográfica de las traducciones al portugués. *Arar el cielo*:

diálogos latinoamericanos y La conquista de la diferencia no han sido aún traducidas a esta lengua. *A terra de cinzas e diamantes. Minha aprendizagem na Polônia. Seguido de 26 cartas de Jerzy Grotóvski a Eugenio Barba,* São Paulo, Editora Perspectiva, 2006; *Além das ilhas flutuantes*, São Paulo-Campinas, Editora Hucitec-Unicamp 1991; *Teatro. Solidão, ofício, revolta*, ed. by Lluís MASGRAU, Brasilia, Dulcina, 2011; A *arte secreta do ator. Um dicionário de antropologia teatral*, by E. BARBA and N. SAVARESE. São Paulo, É Realizações Editora, 2012; *A canoa de papel. Tratado de Antropologia Teatral,* São Paulo, Hucitec, 1994/ Brasilia, Dulcina, 2009; *Queimar a casa. Origens de um director*, São Paulo, Perspectiva 2010.

2 Este es el título de la tercera y definitiva versión del libro. La primera y segunda versión llevaban por título *Las islas flotantes* (Universidad Nacional Autónoma, México D.F. 1983; existe también una edición española en catalán, *Les illes flotants*, Institut del Teatre y Edicions '62, Barcelona 1983) y *Más allá de las islas flotantes* (Gaceta Editorial, México D.F. 1986 y Firpo-Dobal, Buenos Aires 1987).

3 La edición peruana es la primera versión del libro. Posteriormente Barba publicó con el mismo título una segunda versión en italiano que es más amplia y tiene una estructura diferente (Bulzoni, Roma 2012). La edición cubana de 2012 reproduce la versión italiana.

4 Como complemento al corpus escrito de Barba cabe citar los siguientes libros de sus actores: Iben Nagel-Rasmussen, *El caballo ciego* (Alarcos, La Habana 2013) y *Den fjerde dør* (La cuarta puerta, sólo publicado en danés por Nyt Nordisk Forlag Arnold Busch, Copenhague 2012); Roberta Carreri, *Rastros. Historia y training de una actriz del Odin Teatret* (Artezblai, Bilbao 2011); Julia Varley, *Piedras de agua. Cuaderno de una actriz del Odin Teatret* (Artezblai, Bilbao 2011).

Estética do performativo ou o fim do teatro de pesquisa dos grandes mestres pedagogos? Eugenio Barba, Presente!*

*Martha Ribeiro**

RESUMO: Neste estudo coloca-se em questão se o teatro de pesquisa dos grandes mestres pedagogos do século XX, no qual Barba é herdeiro, seria o último baluarte de um teatro que se investe, de forma artesanal, contra a *doxa* institucionalizada pelas práticas pós-dramáticas ou da estética do performativo, que em sua consagração mundial vem sistematicamente sacrificando e esvaziando de significado ou importância aquilo que na essência se constitui a base de pesquisa dos mestres pedagogos, de toda uma geração: a busca pela arte secreta do ator.

PALAVRAS-CHAVE: Eugenio Barba; Estética do performativo; Dramaturgia do ator.

*Eugenio Barba é mestre pedagogo e diretor teatral, a frente do Odin Teatret desde sua fundação em 1964 e criador da ISTA em 1979 (International School of Theatre Antropology). Dentre suas obras publicadas e traduzidas no Brasil destacam-se: "A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral", organizado em parceria com o historiador teatral Nicola Savaresi, "Canoa de papel: tratado de antropologia teatral", "Terra de cinzas e diamantes: minha aprendizagem na Polônia", "Queimar a Casa: origens de um diretor", entre outros escritos, não menos importantes.

** Martha Ribeiro é diretora e pesquisadora teatral, professora de teoria e história do teatro no Departamento de Arte e no Mestrado em Estudos contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. Coordena o Laboratório de Criação e Investigação da Cena Contemporânea, desenvolvendo as seguintes pesquisas: "Pirandello Contemporâneo" e "Paisagem e Retrato como dispositivos de cena". Realizou com bolsa CAPES (2015-2016) estágio de pós-doutorado na Universidade de Bologna, Dipartimento di Musica e Spettacolo, com a pesquisa "Realismo Sedutor na Cena contemporânea".

ABSTRACT:This study questions the research process of the 20th century's Great Pedagogues and Theatre Masters (considering Eugenio Barba, among his predecessors). Would it be the last bastion of a craftwork theatre against the *doxa* institutionalized by post dramatical practices or performative aesthetics that have been world consecrated and have been systematically sacrificing itself and emptying the meaning or importance of what in essence is the research base of educators , of a generation: the search for the secret art of the performer.

KEYWORDS: Eugenio Barba; Performative aesthetic; dramaturgy of the actor.

> Os exercícios corporais são o fundamento para uma espécie de desafio para superar nós mesmos.[...]. Nos exercícios corporais vocês devem manter os elementos concretos, assim como a precisão nos exercícios plásticos. Sem concretude, começa o engano, o rolar pelo chão, os movimentos caóticos, as convulsões [...] (GROTOWSKI, 2010: 176)

Escrever sobre Eugenio Barba é se colocar diante de uma história dedicada ao teatro de mais de cinquenta anos. E se projetarmos nosso horizonte para a tradição da qual Barba é herdeiro (junto aos atuantes Peter Brook e Anatoli Vassiliev), dos primeiros mestres pedagogos da arte teatral - de Stanislavski à Grotowski; citando os mais reconhecidos mundialmente -, lá se vão mais de oitenta anos dessa aventura que é fazer, ensinar e pesquisar o teatro e a arte do ator. Barba é um dos poucos homens de teatro que na curva da história é a ponte viva entre os grandes reformadores da cena teatral do inicio do século XX - Stanislavski, Meyerhold, Craig, Piscator, Copeau e Artaud - e os revolucionários artesãos dos anos sessenta - Julian Beck, Judith Malina, Grotowski, Peter Brook e o próprio Barba -, que protagonizaram uma profunda mudança sobre o pensamento da arte teatral: um percurso que ultrapassa uma busca preferencialmente estética para uma busca fundamentalmente ética no teatro, centrada principalmente no trabalho de preparação ou *training* do ator. Não será nosso trabalho aqui percorrer a linha histórica das etapas que compreendem o panorama teatral entre as duas grandes

reformas, citando seus protagonistas e suas experiências bem ou mal sucedidas, vissicitudes ou descobertas. Todo esse percurso histórico pode ser consultado facilmente em diversos trabalhos de estudiosos do teatro que exemplarmente vem se dedicando a reconstituir as experiências teatrais da segunda metade do século XX, de forma a tornar mais compreensivo o percurso, nem sempre de fácil assimilação, de uma época extremamente fecunda em questionamentos radicais sobre a função da arte teatral, com seu concomitante alargamento imagético[1]. O que colocamos em questão neste estudo é se o teatro de pesquisa dos grandes mestres pedagogos do século XX, no qual Barba é herdeiro, seria o último baluarte de um teatro que se investe, de forma artesanal, contra a *doxa* institucionalizada pelas práticas pós-dramáticas ou da estética do performativo, que em sua consagração mundial vem sistematicamente sacrificando e esvaziando de significado ou importância aquilo que na essência se constitui a base de pesquisa dos mestres pedagogos, de toda uma geração: a busca pela arte secreta do ator.

Como bem observa Kuniich Uno o começo é sempre algo complicado: "quando você começa, se não há nada antes de você, você não pode sequer começar, mas se já existe alguma coisa antes de você começar, você não pode verdadeiramente começar" (2012: 65). A complicação é que em relação ao começo é sempre um outro que começa, sendo impossível para qualquer um dominar ou controlar o começo. O interessante na observação de Uno, e que nos interessa destacar, é a relação que o estudioso faz entre a problemática do "começo que não se pode começar", com os interesses de Artaud quando diz: "eu sou um genital inato". O que Artaud vai indicar com essa afirmativa é a vontade de recriar um corpo que tenha o poder de começar. Mas, não se trata apenas de uma vontade de dominar o começo, trata-se de refazer um corpo, sem órgãos, que consiga se libertar de um projeto de dominação da consciência, ou de outro, sobre o corpo: "É o corpo que começa sem querer dominar, como 'genital inato'" (Id.). A grande obsessão de Artaud, analisa Uno, parte da ideia de um "roubo", de uma dominação de Deus sobre seu corpo, que o torna um corpo paralisado, corpo-autômato de Deus. A ideia era refazer, a partir da linguagem teatral, um outro corpo que fosse capaz de acusar, com sua resplandecente vida, toda a ilusão do corpo-fantoche de Deus. Um corpo-vida que se nega a toda ordem, a toda organização, a toda falsificação que paralisa a verdadeira vida, que impede o começo da vida do corpo: "[...] viver é voltar a si mesmo, a todo segundo, com obstinação, e é o esforço que o homem atual não quer mais fazer" (ARTAUD *apud* UNO,

Ibdem: 67). A necessidade de que fala Artaud em "voltar a si mesmo" como única possibilidade de refazer o corpo, de dar vida a um novo corpo, se coaduna aos interesses de Barba descritos na arte secreta do ator, e mais especificamente ao profundo significado do *training* para a dramaturgia do ator. Se é certo, como diz o próprio Barba, que a maior revolução do teatro do século XX foi a revolução do invisível, torna-se importante compreender como as diferentes experiências teatrais do período pensaram esse invisível. Verificam-se de um lado experiências teatrais que buscam revelar em formas visíveis o invisível, como, por exemplo, as experiências cênicas de um teatro naturalista ou realista brechtiano, e de outro lado experiências teatrais que provocam a percepção visionária do invisível. Para Barba, como para os mestres pedagogos de forma geral, o invisível não é algo a se descobrir para compreender melhor a realidade, mas "alguma coisa a se recriar na cena de forma a dar ao artificio teatral um eficaz poder de vida" (BARBA, 1997: 11)[2]. O invisível que alude Barba é aquilo que transcende a própria materialidade do espetacular, e este invisível é a sub-partitura do ator: campo da pré-expressividade, corpo memória, corpo-mente do ator.

A base da experiência e construção teórica de Barba, desde seus primórdios, nasce a partir dos seus estudos sobre a arte e técnica do ator, mas especialmente por uma relação humana mais ética do que estética, baseando suas escolhas pela personalidade, caráter e força de ânimo dos que, rejeitados ou marginalizados pelo mundo teatral "oficial", procuravam o Odin. Essa é talvez a maior diferença, e a mais significativa, entre a perspectiva do performativo e a perspectiva do teatro de pesquisa, ou do "Terzo Teatro", como nomeia Barba, nos anos 70, o teatro que nasce à margem ou fora dos centros e das capitais da cultura, e que elabora sua própria e autônoma cultura cênica[3]. Distancia que se amplia ainda mais se levarmos em consideração as dificuldades enfrentadas pelos grupos de pesquisa dos mestres pedagogos em começar, enfrentando circunstâncias muito desfavoráveis e hostis. Uma realidade oposta ao clima favorável, de euforia, aceitação e absorção das propostas dos *happenings*, lançada pelos artistas visuais dos anos sessenta. Não negamos com isso a irrefutável importância da reviravolta performativa para o alargamento conceitual do significado de teatralidade. Quando Allan Kaprow apresentou em 1959 o espetáculo "1*8 happenings in 6 parts*" na galeria Reuben em Nova York, definindo o experimento como *happening*, uma forma radicalmente nova de fazer e conceber o teatro, consagrou-se junto ao fenômeno uma rejeição às principais bases do teatro moderno, quais sejam: o texto teatral fabulesco; a relação ficcional ator e personagem;

The Chronic Life
Fotografia: Rina Skeel
Fonte: http://odinteatret.dk/

o primado da encenação; a matriz espaço-tempo; e a concepção de público enquanto *voyeur*. A própria noção de teatro irá sofrer um alargamento tal que ameaça mesmo a própria existência do teatro (ou pelo menos do que se entendia por teatro). O *happening* que não nasce do teatro, mas das artes visuais, reclama para si a categoria de teatro - um teatro visual, mas ainda assim teatro, defende Michael Kirby, primeiro teórico do fenômeno. Mas de um teatro que por sua ótica elimina toda possibilidade de criação de um mundo imaginário e ilusório. As ações realizadas no *happening* são concretas, não possuem matriz de tempo ou de espaço, ou seja, não criam um mundo imaginário, no qual o espectador mantém uma relação dialética entre identificação e distanciamento. Seus "atores" são mais executores do que propriamente atores, pois equivalem à objetos, lhes sendo vetada a criação improvisada. Uma perspectiva sobre o ator completamente diferente da seguida por Barba e pelos principais mestres pedagogos do novo teatro. Do advento do *happening* nos Estados Unidos até o apogeu da performance contemporânea, uma série de mudanças ocorreram no panorama teatral e no pensamento sobre a performance. Mas é irrefutável que a estética do performativo ou do pós-dramático, para utilizarmos um termo cunhado pelo teórico alemão Hans-Thies Lehmann, se institucionalizou tão profundamente na Alemanha (como se observa também hoje no Brasil), ao ponto do encenador Thomas Ostermeier, por suas encenações "realistas" e críticas agudas ao performativo, vir a ser considerado pelo critico francês Georges Banu, como um guerreiro na contracorrente da cena Alemã. Sobre a onipresença do performativo e a evidência do performer nas universidades alemãs, testemunha Ostermeier: "[...] todo discurso dramático e realista é terrivelmente suspeito, porque é "simplesmente" teatro: tem diálogo, personagem, conflito, uma situação cênica. E isso não interessa aos universitários" (2016:36).

O teatro de pesquisa de Barba coloca em primeiro plano a arte artesanal do ator: o processo criativo, à imaginação, a espontaneidade, mas também seu rigor físico e mental, seu treinamento constante e organicidade no trabalho executado. Todo esse caminho investigativo, baseado no trabalho do ator, parte das ações físicas e de técnicas que Barba denomina como extra-cotidianas. O interessante à sublinhar é que o trabalho de Barba sobre o ator se pauta no indivíduo, o *training* não vale para todos indiscriminadamente, ele se direciona de forma exclusiva e diferenciada para cada um de seus atores, mas esse direcionamento individual dos exercícios é o caminho que Barba se utiliza para aprofundar e ao mesmo tempo ultrapassar os aspectos individuais e as particularidades estilísticas e culturais dos diferentes atores e

alcançar o nível da pré-expressividade (campo de pesquisa da Antropologia Teatral que estuda o comportamento pré-expressivo do ser humano em situação de representação organizada). A personalidade do ator, sua sensibilidade e inteligência artística, o contexto cultural e tradição cênica nas quais este se insere são aspectos coligados à representação. Já o nível da pré-expressividade, na afirmação do pedagogo, é "o que não varia sob as individualidades pessoais, estilísticas e culturais. É o nível do *bios* cênico, o nível 'biológico' do teatro sobre o qual se fundam as diversas técnicas" (BARBA, 2009: 27). Esses três níveis de organização, nos quais se fundamenta o trabalho do ator, compõem a sub-partitura: àquilo que é invisível ao espectador, mas que dá vida ao que o espectador vê, ou seja, à partitura, ou melhor, à dramaturgia do ator. No texto "Un amuleto fatto di memoria. Il significato degli esercizi nella drammaturgia dell'attore"[4], Barba vai tecer considerações sobre a sub-partitura e o que ele denomina como "a revolução do invisível" no teatro do século XX, responsável por criar a "era dos exercícios". Sobre o que vem a ser a subpartitura ele assim explica: a subpartitura é um processo profundamente íntimo do ator, que não é facilmente entendido por meio de palavras, que pode ser uma ressonância, um motor, "um nível de organização celular sobre o qual se regulam os outros níveis de organização (da eficácia da presença individual dos atores, ao entrelaçamento de suas relações; da organização do espaço, às escolhas dramaturgicas)" (BARBA, 1997:11). O treinamento pré-expressivo é fundamental para a dramaturgia do ator, com estímulos a níveis mais profundos, para uma criação orgânica e transcultural. Pela importância dos exercícios para a pedagogia do ator - é da partitura de um exercício que se desenvolve a sub-partitura, dirá Barba -, acreditamos ser fundamental transcrever em sua totalidade as 10 características elencadas pelo mestre pedagogo:

> Os exercícios são pequenos labirintos que o corpo-mente do ator pode percorrer e percorrer novamente para incorporar um modo de pensar paradoxal, para distanciar-se do próprio agir cotidiano e entrar no campo do agir extra-cotidiano do palco. [...] Um exercício é feito de memória: memória do corpo. Um exercício se torna memória e age através do corpo inteiro. [...] 1- Os exercícios são em primeiro lugar uma *ficção pedagógica*. O ator aprende *a não aprender a ser um ator*, ou seja a não aprender a interpretar. O exercício ensina a pensar preferencialmente com o corpo-mente. 2- Os exercícios ensinam a executar uma ação real (não "realista", mas *real*). 3- Os exercícios ensinam que a precisão da forma é essencial em uma ação real. O exercício tem um início e um fim, e o percurso entre estes dois pontos não é linear, mas

> rico de peripécias, de mudanças, de saltos e curvas e contrastes. 4- A forma dinâmica de uma exercício é um *continuum* constituído por uma série de fases. Para apreende-lo com precisão precisa ser segmentado. Este processo ensina o *continuum* como uma sucessão de fases minúsculas bem definidas (ações perceptíveis). O exercício é como um ideograma e - como todo ideograma - é constituído por traços que devem ser executados sempre segundo a mesma sucessão. Pode-se variar a espessura, a intensidade e o ímpeto do traço individual. 5- Cada fase do exercício envolve o corpo inteiro. A transição de uma fase a outra é um *sats*. 6- Cada fase do exercício dilata, refina ou abrevia alguns dinamismos do comportamento cotidiano. Estes dinamismos vem assim isolados e montados, sublinhando o jogo das tensões, dos contrastes e das oposições, isto é, dos elementos de uma dramaticidade elementar que transforma o comportamento cotidiano no extra-cotidiano da cena. 7- As diversas fases do exercícios permitem experimentar o próprio corpo como alguma coisa que não é unitária, e que em troca transforma-se numa sede de ações simultâneas. Esta experiência coincide, num primeiro momento, com um doloroso sentimento de desapropriação da própria espontaneidade. Mas, logo em seguida se transforma na pedra basilar do ator, na sua presença pronta para projetar-se em diferentes direções, capaz de atrair a atenção do espectador. 8- O exercício ensina a repetir. Aprender a repetir não é difícil, o problema é saber executar uma partitura cada vez com maior precisão. Torna-se difícil no seguinte estágio: continuar a repetir sem perder o entusiasmo, descobrindo novos detalhes, motivando novos pontos de partida dentro da mesma partitura. 9- O exercício é a via do desapego: ensina a renuncia através do compromisso com uma tarefa cansativa e humilde. 10- O exercício não é um trabalho sobre o texto, mas sobre si mesmo. Coloca o ator à prova através de uma série de obstáculos. Permite ao indivíduo conhecer-se através do encontro com os próprios limites, e não pela auto-análise (Ibdem: 15,16) [5].

O exercício seria uma espécie de trampolim para o ator alcançar o invisível, isto é, a subpartitura, os princípios pré-expressivos que sustentam a técnica do ator. Não seria viável partir do próprio invisível, por isso a importância do *training* - técnicas extra-cotidianas - para a dramaturgia do ator. Os exercícios trabalham escavando as camadas do visível, formas vazias passíveis de repetição. A repetição, de cada fase sucessiva, cria uma partitura visível, e somente a partir dela poderá o ator desenvolver uma subpartitura, um espaço anterior, íntimo, memorial: "O diálogo entre o visível e o invisível é exatamente aquilo que o ator percebe como interioridade e em alguns casos até mesmo como meditação. E é aquilo que o espectador experimenta como interpretação" (Id.). A preocupação pedagógica com o trabalho do ator,

Inside the Skeleton of the Whale
Fotografia: Tony D'Urso
Fonte: http://odinteatret.dk/

que se desenvolve em um solido trabalho de pesquisa sobre o visível e o invisível, partitura e sub-partitura, reflete a enorme distancia entre o teatro de pesquisa de Barba, um teatro que antes de ser dramático é um teatro-laboratório, e o teatro visual, "interdisciplinar", do *happening*, responsável pela reviravolta performativa no teatro, e o posterior desenvolvimento de uma estética do performativo. Os primeiros comentadores do *happening*, como Michael Kirby e Susan Sontag, constataram na forma artística do fenômeno uma anestesia emocional dos executores, que abandonam a matriz espaço-tempo-personagem para se comportarem como objetos. Enquanto o teatro dos mestres pedagogos como Barba, Grotowski, Brook e Vassiliev se fundamentam exclusivamente no trabalho do ator, na busca de um teatro sagrado, ritual, apartado da realidade cotidiana, o *happening* ou a estética visual do performativo, com o objetivo de sacudir o publico de sua tradicional passividade, preocupado em provocar choques emocionais no espectador, preenche o espaço cênico com imagens de pessoas--objetos, anestesiadas, que a partir de uma ação ao mesmo tempo marcada pelo "seu caráter cerimonial e pela inutilidade", se caracteriza "por situações de dissociação mecânicas e sem sentido" (SONTAG, 1987: 316,317) . Duas linhas de pesquisa antagônicas no modo de ver e de pensar a arte, sintetiza Marinis (2000: 197) : se de um lado (*happening*, Cage, Duchamp, Pop-art) temos uma concepção de arte como um espaço contíguo ou imerso na vida cotidiana, tecnológica e de consumo; de outro (Grotowski, Brook, Barba, Artaud, Fuchs) todo um campo de pesquisa do teatro enquanto um espaço-tempo sagrado em antítese com a vida cotidiana, dedicado a fazer do teatro um espaço mágico-ritual.

Pensar em dramaturgia do ator é pensar no trabalho do ator sobre si, é pensar em teatro--laboratório, é pensar em Stanislavsky, Meierhold, Copeau, Brook, Mnouchkine, é pensar no Teatro das "13 filas" de Grotowski, fundado em 1959, é pensar no ISTA, *Internacional School of Theatre Anthropology*, fundado por Barba em 1979. No entanto a noção de teatro-laboratório começa a ser tema de discussão entre a segunda metade dos anos noventa e o inicio do novo século a partir de um simpósio internacional organizado em homenagem ao aniversario de 40 anos do Odin Teatret: "Why a Theatre Laboratory? Riskys and Innovation in Europe 1898-1999". Para o simpósio, Barba propôs aos participantes desenvolver o tema a partir de 12 afirmações por ele desenvolvidas, podendo cada estudioso escolher aquela que mais lhe interessasse, seja por semelhança ou por dissonância ao modo de pensar de cada um. Não teremos espaço para transcrever as 12 proposições, então seguiremos a sugestão de Barba,

colocando em evidencia uma ou duas. Citamos as proposições seis e nove: "6. No teatro-laboratório a pesquisa é conduzida não em vista da criação de eventos, mas pela *criação de um ambiente* no qual seja possível desenvolver um trabalho continuado"; e, completando à proposição seis: "9. Entre os fundamentos da profissão cênica, privilegia aqueles que se referem ao ator" (BARBA *apud* MARINIS, 2013:174). É fácil identificar a importância das proposições seis e nove para o desenvolvimento de uma metodologia para o ator. A criação de um ambiente de trabalho, a sistemática de exercícios rítmicos, de respiração, de composição e concentração, permite que o ator enriqueça seus meios de expressão e, principalmente, aprenda a controlar seu corpo evitando o caos generalizado, "as convulsões sem sentido". Em outras palavras, o ator aprende a fazer de seu corpo um *expressivo* instrumento artístico. Para a teórica Erika Fisher-Lichte, a expressividade seria o exato contrário da performatividade, que desestabiliza o esquema conceitual dicotômico, como por exemplo ator e personagem: "os atos performativos devem ser considerados como não referenciais, porque não se reportam a alguma coisa já dada, interiorizada, a uma substancia ou a uma essência que estes deveriam exprimir" (FISHER-LICHTE, 2014: 47). Não existiria assim, para o conceito de performativo, uma identidade fixa, uma essência que as ações do corpo pudessem exprimir. É o próprio ato performativo que constrói uma identidade. Ou seja, o performativo é aquilo que produz o que é executado, e expressividade é a expressão de algo que está em outro lugar. Por essa afirmativa, os três princípios apontados por Barba, especialmente o nível de pré-expressividade, considerado por ele invariável, seriam a antítese do conceito de performativo.

É unanime entre os estudiosos, e matéria irrefutável, que interpretar um papel não passa por nenhum processo de identificação. Para Barba, o personagem seria um instrumento que o ator se utiliza para penetrar em sua própria intimidade, para se desnudar: "É um processo de auto-penetração, de excesso, sem o qual não pode existir criação profunda, contato com os outros, possibilidade de formular interrogações angustiantes que voluntariamente evitamos para preservar o nosso limbo cotidiano" (2010: 99). Esse ato de desnudamento, através do personagem, que seria um veículo para o auto-conhecimento, é o que garante uma expressividade mais profunda, dirá Barba, totalmente diferente de uma expressividade alcançada pela via de uma identificação com o personagem. O teatro laboratório, através dos exercícios, busca eliminar as resistências dos atores, os clichês de cena, alcançar o "reservatório de experiências hereditárias" e transformar esse campo pré-expressivo em partitura, isto é,

em expressão artística. Voltando a Fisher-Lichte, a teórica deixa claro que o conceito de performativo perpassa pela fisicalidade, pela corporeidade, e que por essa perspectiva, não se apreende uma emoção como algo que existe interiormente e que tenho que expressar. No performativo são os gestos e as expressões faciais que articulam a emoção; se o gesto não ocorre, a emoção não existe. Já para Barba, a emoção encontra-se em um espaço interior, nesse "reservatório de experiências", e que para ser alcançada o ator precisa se auto-investir, através de incontáveis repetições da partitura, de cada detalhe, até conseguir uma unidade entre o seu corpo e o pensamento. O *training* possui um papel fundamental para o processo criador, para a dialética entre disciplina e espontaneidade, entre forma e reação orgânica. Sem a estrutura, afirma Barba, todo gesto e toda ação física tende a se degenerar de forma caótica, se perdendo numa inexpressiva convulsão e descontrole. As declarações de Julia Varley, atriz do Odin desde 1976, nos convence sobre a importância do *training* para se evitar tanto o corpo-autômato, desejado nos *happenings* e presente em diversas performances contemporâneas, ou seu oposto, o corpo-convulso das performances consideradas "emocionais" ou "viscerais":

> Quando o pensamento voa junto à ação, concentrado e livre para aventurar-se, [...] sei que consegui construir uma situação na qual combato o perigo de me transformar em um robô que conhece apenas o percurso estabelecido. [...] O corpo é inteligente, preparado e não automático, depois que se libertou da dificuldade de lembrar [da partitura]. Assim, no espetáculo, podemos fazer emergir aqueles átomos de iluminação emocional, quando de repente dois elementos se encontram e acreditam ter agarrado algo. Para eu chegar neste estado é necessário que a partitura esteja completamente apreendida, ao ponto de poder esquece-la. (1997:115)6

Sobre o significado de "expressar uma emoção", Barba vai explicar que a arte dos atores está em reconstruir, através da sub-partitura e partitura (o invisível-tornado-visível), não o sentimento, mas a complexidade das emoções, que, embora pertença ao invisível, é fisicamente concreta. Os exercícios ensinam esse caminho: desenvolver as diferentes fases da emoção, sem cair na tentação de expressar o sentimento. Ou seja, o medo possui uma estrutura de nervos, ritmos, sons e gestos que podem ser artificialmente reconstruídos pelos exercícios. Essa complexidade visível, trabalhada em fases, compõe a dramaturgia do ator, que investiga uma emoção enquanto um complexo de reações a um estimulo. Em nossa hipótese, a arte secreta do ator, proposta por Barba, é a "via negativa" da estética do performativo. No sentido

em que elimina a interdisciplinaridade própria a esses espetáculos híbridos, de integração de técnicas sofisticadas, como video e telas cinematográficas, concentrando-se no que o performativo deixou de investigar: a arte "pobre" do ator. Uma vez Ariane Mnouchkine lamentou que a profissão de ator seria uma arte fadada ao esquecimento. Lhe faltaria espaço em nossa época globalizada e midiatizada? Onde o jovem estudante das artes questiona as dificuldades da profissão e seu longo tempo de preparação, perguntando-se: "por que ser ator se eu posso ser performer?". E aqui vale lembrar que todo ator é um performer, mas nem todo performer é um ator. Esperamos que Mnouchkine esteja errada, pois como disse Brook, já faz alguns anos, em relação ao teatro pobre de Grotowski: é na pobreza de um teatro que sacrifica tudo, menos o ator, que encontramos o teatro mais rico do mundo.

Notas

1 Indicamos os trabalhos dos seguintes estudiosos italianos: Marco De Marinis, Lorenzo Mango, Valentina Valentini, Antonio Attisani, que ao longo do tempo vem se dedicando a pesquisar e organizar as experiências teatrais da segunda metade do século XX.

2 Tradução minha.

3 "Procurando relações mais humanas entre os homens, com a intenção de realizar uma célula social, na qual as intenções, aspirações, as necessidades pessoais comecem a se transformarem em fatos. [...] Este é o paradoxo do Terzo Teatro: emergir, como grupo, no cerco do fingimento para encontrar a coragem de não fingir" (BARBA: 2000:165)

4 Considerações apresentadas durante a "IX Sessione dell'Ista" em Umea, Suécia , maio de 1995. Publicado em "Drammaturgia dell'attore, Teatro Eurasiano, n.3, 1997, organização Marco De Marinis.

5 Tradução minha.

6 Tradução minha.

Referências

BARBA, Eugenio. Un amuleto fatto di memoria. Il significato degli esercizi nella drammaturgia dell'attore. *In_ Drammaturgia dell'attore.* DE MARINIS, Marco (Org). *Teatro Eurasiano, n.3, 1997.*

_____. *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta.* Milano: Ubulibri, 2000.

_____. *A canoa de papel. Tratado de Antropologia Teatral.* Brasilia: Dulcina Editora, 2009.

BROOK, Peter. *O teatro e seu espaço.* Petrópolis: Editora Vozes, 1970.

DE MARINIS, Marco. *Il teatro dopo l'età d'oro.* Roma: Bulzoni Editore, 2013.

_____. *El nuevo teatro, 1947-1970.* Barcelona: Paidós, 1988.

_____. *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia.* Roma: Bulzoni, 2000.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetica del performativo, una teoria del teatro e dell'arte*. Roma: Carocci editore, 2014.

GROTOWSKI, Jersy. POLASTRELLI, Carla (Org.). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski* 1959-1969. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESCSP/ Perspectiva, 2010.

OSTERMEIER, Thomas. BANU, Georges (Org.) *Le Théâtre et la peur*. France: Actes Sud, 2016.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: LPM, 1987.

UNO, Kuniich. *A Gênese de um corpo desconhecido*. São Paulo: n-1 edições, 2012.

VARLEY, Julia. Sottopartitura: ancora un termine utile e sbagliato. *Risposte a Patrice Pavis*. In_*Drammaturgia dell'attore*. DE MARINIS, Marco (Org). Teatro Eurasiano, n.3, 1997.

Eugenio Barba: memória e resistência no teatro

*Andrea Copeliovitch**

RESUMO: Este texto é uma introdução ao pensamento de Eugenio Barba acerca de seu fazer teatral, um teatro criativo e auto-criador. Mas é também um agradecimento à generosidade desse mestre; generosidade que pude vivenciar em alguns encontros e que está na base de seu projeto de um teatro que prevê comunhão e trocas; um teatro efêmero como a vida, mas tão vivo e intenso como ela pode ser.

PALAVRAS-CHAVE*:* Eugenio Barba, Odin Teatret, técnica do ator, ética e teatro.

ABSTRACT: This text is an introduction to Eugenio Barba's thought about his theatrical practice, a creative and self-creator theatre. But it is also in gratitude to this master's generosity; generosity that I could experience in some meetings and that is the basis of his theatre project that envisions communion and exchanges; An ephemeral theatre like life, but as alive and intense as it can be.

KEYWORDS: Eugenio Barba, Odin Teatret, actor technique, ethics and theatre.

* Andrea Copeliovitch é atriz, bailarina, doutora em Poética pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2005) e tem Pós-Doutorado pelo CEAQ (Université de Paris V, Sorbonne). Atualmente é professora associada da Universidade Federal Fluminense (Dança e performance). Dirigiu a companhia Gaya Dança Contemporânea de 2006 a 2008 e atualmente dirige e coordena o projeto "Ação e linguagem na cena". Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Interpretação Teatral, atuando principalmente nos seguintes temas: dança, ator, teatro, linguagem e ritual.

> Ele não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais. A estranheza dessa verdade deu para estarrecer de todo a gente. Aquilo que não havia, acontecia.
>
> João Guimarães Rosa. "A terceira margem do rio".

De onde vem a linguagem? Como se deu esse ato de codificação, quando um homem decidiu designar tal coisa por tal nome e tal ato por tal verbo? A origem parece ter desaparecido em algum ponto mítico do tempo, as tradições de transmissão muitas imemoriáveis já perderam a necessidade de retornar a um princípio mais do que a uma origem. O princípio se refere a um ponto histórico da nos cronologia, enquanto a origem é o manancial das águas, de onde flui outra linguagem que se dá em um tempo difuso, *Kairós*. Provavelmente é essa linguagem que perseguimos enquanto atores.

> Os gregos utilizavam uma mesma palavra, *séma,* para designar "túmulo" e "signo". Na linguagem de outros povos também podemos encontrar uma identificação parecida. As doutrinas, os métodos e as poéticas são os túmulos e os signos dos homens que, no passado, se aventuraram por novos caminhos. Podemos olhá-los como monumentos que se deixam admirar, comentar e imitar. Ou então podemos olhá-los para descobrir, além daquele *signo*, o sentido de uma vida que descobriu o seu caminho e o percorreu. (BARBA, 2010, p.203)

Eugenio Barba, grande mestre pedagogo e diretor de teatro, usa o termo "princípios que retornam" para falar com os atores. Na linguagem oral os princípios retornaram e se tornaram língua, depois representação pictórica, escrita e, em algum momento, fonética. O retorno dos princípios e sua fixação escrita oferecem ao homem um respiro ilusório no reino da permanência.

Na época de Platão houve uma popularização da escrita na Grécia, cujo conhecimento era transmitido oralmente, de geração em geração, de professor para aluno, de mestre para discípulo (HAVELOCK,1996). Esse conhecimento oral não presumia uma verdade absoluta, era fluido como o rio de Heráclito em cujas águas não podemos nos banhar duas vezes e passou a ser usado como ferramenta na mão dos sofistas que faziam propaganda política.

Platão tenta se opor a essa distorção e propõe para o imaginário ocidental a ideia de uma verdade absoluta, de um mundo das ideias cuja perfeição é apenas representada em nosso "insuficiente" mundo sensível.

O estabelecimento de uma verdade absoluta não coincidentemente acontece no momento em que o conhecimento escrito passa a prevalecer sobre o conhecimento oral. A representação de uma verdade absoluta através de signos fonéticos nos dá a ilusão de permanência: o que está escrito permanece, vira lei e nos traz uma rigidez de conceitos e ideias, "signos como túmulos" que nos acompanham até hoje. "O ator se transforma então no grande provocador. Encarna o paradoxo: age no presente dirigindo-se a espectadores que foram ou que serão, e não ouve os aplausos de seu tempo" (BARBA, 2010, p.105).

O teatro é por princípio impermanência, se dá no aqui e agora, na efemeridade do espetáculo. Desde o mestre russo Konstantin Stanislávski há uma busca pelo estabelecimento de uma linguagem no teatro ocidental ou do teatro ocidental. Aqui usamos ocidental como uma categorização exclusivamente didática, já que a Rússia, geograficamente eurasiana, fica no limiar do ocidente e do oriente, assim como o teatro fica no limiar das linguagens: canto, dança, oralidade, mímica. O ator é o mensageiro e a mensagem, desenvolve em si a própria linguagem. Essa é a busca dos grandes mestres de teatro que marcaram o século XX e que no caso de Barba continua marcando o século XXI.

Aos dezoito anos passei uma noite acampada no deserto do Neguev. Sob a imensidão do céu deixei de sentir a minha própria separação. O céu estrelado dava a impressão de infinito, e eu, deitada sobre a areia também incontável, não podia distinguir o meu eu dos grãos de areia, nem das formigas, nem das estrelas. Eu era nada e ao mesmo tempo infinita, misturada ao todo em uma sensação de plenitude que tenho buscado repetir ao longo da minha vida.

> Em seu livro *The Sleepwalkers,* dedicado à história das mudanças visão do homem sobre o universo, Arthur Koestler mostra como todo ato criativo – na ciência, na arte ou na religião – é realizado através de uma regressão preliminar a um nível mais primitivo: *reculer pour mieux sauter.* É um processo de negação ou de desintegração que prepara para o salto, para o resultado. Koestler chama esse momento de uma pré-condição criativa.
> Queimar a casa. (BARBA, 2014, p. 131)

Quem primeiro queimou a minha casa foi Luiz Otávio Burnier.

Começo essa história com fatos de quase 30 anos atrás quando minha colega de quarto me inscreveu em um trabalho intensivo com Luiz Otávio Burnier. Burnier era nosso professor de Dança, música e ritmo no curso de Artes Cênicas da Unicamp. Suas aulas eram muito duras e estavam longe de ser as minhas favoritas. O trabalho intensivo começava às 05h30minh da manhã e ia até as 13h, de segunda a sábado. Eu fui pelo simples fato de ter medo do Burnier.

Quando fui estudar teatro, entendia esse ofício como muitos, a partir do texto. Gostava de encarnar uma personagem, de improvisar, fazer comédia, mas o dado concreto era o texto. Na faculdade, a ideia de improvisar já começava a se ampliar. Podíamos improvisar sobre um tema, um objeto, e para isso precisávamos desconstruir nossos (pré) conceitos sobre o tema e sobre o objeto. Esse exercício se dava sempre de forma lúdica, e ao final, que costumava ser a apresentação da cena resultante do improviso, sempre me sentia criativa. Burnier me fez vislumbrar a possibilidade de *queimar a casa*, de acabar com meu próprio eu tal qual o conhecia e de forma que eu jamais me atreveria sozinha, no final de suas aulas não havia um improviso criativo mas a repetição de sequências de movimentos realizados durante os exercícios (nessa época eu não sabia distinguir ação de movimento). Eu, recém-saída da adolescência, me rebelava contra o rigor do treinamento e sua aparente falta de resultados. Essa maneira de trabalhar presumia dor, perigo, insegurança, desconhecimento. Barba fala sobre essa destruição do conhecido como base da nossa preparação enquanto atores:

> É um momento que parece negar tudo o que caracteriza a busca do resultado. Não determina uma nova orientação, é mais uma desorientação voluntária que obriga a movimentar todas as energias do pesquisador, afinando seus sentidos, da mesma forma em que se penetra na obscuridade. Essa dilatação das próprias potencialidades tem um preço alto: perde-se o domínio do significado da própria ação. É um negar que ainda não descobriu o novo que afirma. (BARBA, 2014, p.131)

É esse nível de negação que propõe o trabalho desses mestres – Luiz Otávio Burnier, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba – trabalho que parte de uma destruição, de um salto para o nada, sem garantias de que haverá uma cena final, um resultado que nos faça criativos e realizados como atores, ou muitas vezes o resultado sai de nosso controle e nas mãos do diretor assume uma forma completamente inesperada.

A prática com Burnier começava com a limpeza do espaço e o silêncio. Não podíamos conversar enquanto estivéssemos no trabalho. Não dávamos "bom dia" quando chegávamos à sala.

Arte Secreta 2015.
Eugenio Barba trabalhando diretamente com a cena da atriz Andrea Copeliovitch.
Fotografia: Sartoryi
Imagem gentilmente cedidas por Luciana Martuchelli e Filipe Lima.

Cada um ia para o seu quadrado, limpava-o e começava a trabalhar. Primeiro, praticávamos exercícios extremamente técnicos como enraizamento, decupagem do corpo e o trabalho com o bastão e com o pano.

> Trabalho com objetos – trabalhamos em nossos treinos basicamente dois tipos de objetos: o bastão e o tecido. Um, rígido, de forma fixa e imutável, e o outro, flexível, cuja forma é mutável. Para o treinamento com o objeto, é importante desenvolver a escuta de sua dinâmica. Cada objeto tem uma forma, uma espessura, um peso que determinam uma dinâmica muito particular se lançado no ar. Este treinamento visa desenvolver uma relação ator-objeto onde os impulsos das ações do ator são transferidos para o objeto, e a dinâmica espacial do objeto é transferida para o corpo do ator. Este trabalho começa com o enraizamento do corpo, depois inicia-se um contato com o objeto, sua forma, peso, textura, depois um aprendizado de manipulações técnicas possíveis, uma relação dinâmica ator-objeto-ator, e por fim a transformação do objeto. Por "transformação do objeto" quero dizer o momento quando este toma outro sentido e significado para o ator. (BURNIER, 1994, p.153)

Depois, tentávamos fixar sequências a partir de nossas próprias descobertas. Assim, íamos desenvolvendo, cada um de nós, uma técnica própria. A ideia era superar os próprios limites, e não superar os limites do outro. Luiz pedia a cada um de nós que trouxesse um paninho para que, se acaso vomitássemos, limpássemos nosso próprio espaço, pois muitos de nós vomitávamos de cansaço, de estresse. Não podíamos parar. Havia dias em que podíamos ir ao banheiro e outros não.

Ao fim do primeiro dia, eu já estava decidida a não voltar e pensei: "bom, vou amanhã só para comunicar que não vou mais, por algum motivo". E no dia seguinte, ainda escuro, estava andando a pé para a Unicamp, quando passou um fusca e buzinou: era o carro de Luiz Otávio. Ele falou: "Você mora aqui por perto?" Eu disse que sim e ele se ofereceu para me levar todos os dias para o trabalho. Assim, eu fui obrigada a ficar. Mal sabia eu, aos vinte anos de idade, que aqueles quinze dias mudariam toda a minha vida, toda a minha história com o teatro. De fato, todas as perguntas que eu tenho, que eu persigo até hoje, vêm daquele período. Em primeiro lugar, o silêncio descoberto na madrugada. Às cinco e meia da manhã, não existe barulho: apenas o cantar de um galo. E era nesse silêncio que começava o nosso trabalho, era nesse silêncio que começávamos a nos descobrir enquanto seres humanos, enquanto jovens atores, enquanto trabalhadores do teatro. Limpávamos o nosso chão, limpávamos o nosso

espaço, limpávamos a nossa mente, limpávamos os nossos gestos conhecidos, os nossos mecanicismos, os nossos vícios de atores que, mesmo jovens, já possuíamos.

Buscávamos desenvolver o que Burnier chamava de *Dança pessoal*, entendendo esta dança como "a dinamização de energias originárias e primitivas do ator (que se encontram normalmente adormecidas) por meio de ações físicas" (BURNIER, 1994, p. 165).

E intentávamos compreender em nossos corpos a "ação física", expressão cunhada por Konstantin Stanislávski e que norteia e desestabiliza o caminho do ator desde os primórdios do século XX. Para Barba (1994, p.221): "É necessário definir a ação de maneira functional para que possa nos servir no trabalho quotidiano. Entendemos por ação *aquilo que me muda e que muda a percepção que o espectador tem de mim.*" A ação física é nossa matéria-prima, construímos/confeccionamos nosso trabalho como faz um músico com a nota à composição final. Stanislávski também designou esse processo por *partitura*. De acordo com Eugenio Barba:

> A ação do ator é real se está disciplinada por uma partitura. O termo *partitura* (utilizado pela primeira vez por Stanislávski e retomado por Grotowski) indica uma coerência orgânica. É em virtude de tal coerência orgânica que o trabalho sobre o pré-expressivo pode ser conduzido como se fosse independente do trabalho sobre o sentido (do trabalho dramatúrgico), e pode orientar-se segundo seus próprios princípios conduzindo à descoberta de significados não óbvios, instaurando a dialética do processo criativo entre organização e casualidade. (BARBA, 1994, p.174)

O que eu entendia por sequência de movimentos necessitava de um salto qualitativo para tornar-se partitura de ações físicas.

Em alguns dias de trabalho, fatos aconteceram com o meu corpo, com a minha mente, que eram indescritíveis, que nunca haviam acontecido antes. O trabalho com o bastão não era realizado na sala, mas sim no Observatório a olho nu, que era um espaço amplo da Unicamp, fora do perímetro do Departamento de Artes. Começávamos assim: passávamos o peso do bastão de um lado para o outro e íamos dificultando essa passagem de peso, desafiando as nossas próprias habilidades. Pegávamos mais na ponta do bastão, atirávamos mais longe, deixávamos cair no chão para pegar em seguida, até que, em um determinado momento, meu corpo e o bastão se tornaram o mesmo, e era impressionante, essa comunhão ampliava-se para o espaço, era preciso ser um com o bastão, com cimento e com a vastidão do céu.

Eugenio Barba dirigindo a montagem com os participantes ao final da edição de A ARTE SECRETA DO ATOR de 2015.
Fotografia: Sartoryi
Imagem gentilmente cedidas por Luciana Martuchelli e Filipe Lima.

Lembro-me uma vez, também, de ter visto o trabalho de Ricardo Puccetti com seu bastão, em que ele girava o bastão no ar para cima, todo seu ser tinha se tornado um helicóptero e parecia uma coisa impossível de se fazer, e, no entanto, era perceptível que era exatamente isso: o corpo dele e o bastão eram exatamente a mesma coisa. Aquilo começava a me dar pistas de que esse ofício exigia uma diluição do eu, uma não separação do eu e do outro, seja o outro um bastão, o espectador ou o próprio chão sobre o qual trabalhávamos e sobre o qual praticávamos o exercício de enraizamento até doerem os joelhos, até os pés sangrarem.

Eu comecei a entender que o rigor daquele trabalho era fundamental, que era impossível conseguir alguma coisa sem trabalhar todos os dias, sem desafiar a preguiça, sem desafiar os limites do corpo.

Foi mais ou menos nessa época que encontrei Eugenio Barba pela primeira vez. Ele veio algumas vezes ao nosso pequeno departamento na Unicamp, conversava conosco e também seus atores faziam demonstrações técnicas nos teatros da cidade. Lembro-me da primeira demonstração a que assisti da atriz Julia Varley, cuja voz parecia sair de lugares inimagináveis, como se já não pertencesse ao seu corpo, mas se expandisse através de linhas invisíveis no tempo e no espaço para atingir diretamente a mim, espectadora, sem a necessidade da lógica dramatúrgica, da cronologia aristotélica. Essa primeira demonstração foi como um fio de Ariadne lançado sobre o labirinto de práticas no qual Luiz Otávio Burnier me havia iniciado.

Julia Varley fala sobre essa função didática da demonstração técnica:

> Desde sempre, ensinar obrigava-me a aprender, e a responsabilidade de organizar coisas para outras pessoas fortalecia o meu ofício.
>
> Ao longo dos anos, o problema a ser resolvido estava na quantidade de pessoas que queriam participar de nossos seminários. As demonstrações têm sido uma das maneiras de atender às demandas de formação cada vez mais numerosas e de relatar o processo de trabalho do Odin Teatret àqueles que não têm a oportunidade de nos encontrar na prática. (VARLEY, 2016 p.229)

Demonstração técnica é talvez a negação da tal cena final, resultado da aula de improvisação ou interpretação. A demonstração técnica vem da persistência desses atores no salto para o nada, no rigor com que adquirem a capacidade de repetir os impulsos que os levaram a saltar e que lhes permitiram aterrissar.

Em suas visitas a Campinas, Barba falava muito em técnica do ator e parecia que estávamos escutando o mesmo discurso de Burnier, que tanto havia me incomodado no começo. Com o tempo a palavra técnica passou a fazer parte do meu corpo, do meu dia a dia, e, quando segui a vida acadêmica, também dos meus textos. No doutorado meus professores de filosofia criticavam muito o meu uso dessa palavra, essa palavra tão fluida nos lábios e letras de Eugenio Barba, nos meus, saía dura e desajeitada. Eu insistia que a técnica era essencial para o ator, sem então compreender que para Barba essa palavra não se dissocia de ética e subjetividade, e que é bem provável que o que ele chama de teatro seja o equivalente àquela noite estrelada no deserto.

No início das nossas atividades, nós também acreditávamos no "mito da técnica", algo possível de conquistar, de possuir, e que teria permitido ao ator dominar, dirigir o próprio corpo, se tornar consciente dele (BARBA *in* BARBA & SAVARESE, 2012, p.288). Barba reflete sobre o "mito da técnica" em seu texto sobre o treinamento no *Dicionário de Antropologia Teatral*. Partindo de sua experiência com o Kathakali ele questiona que talvez esse controle facial "em um ator europeu, acabaria bloqueando as reações orgânicas do rosto, transformando-o numa máscara sem vida" (BARBA *in* BARBA & SAVARESE, 2012, p.288). A questão da técnica para Barba começa com uma busca muito concreta de praticar com seus atores o que ele havia aprendido.

> Quando olho ao meu redor e tento entender no que se transformou a busca teatral dos anos de 1960, vejo com clareza que ela foi se dirigindo aos poucos para uma direção que, no começo, nenhum de nós estava prevendo. Um vínculo profundo com uma história bem precisa, cujos antepassados podiam ser Stanislávski, Meyerhold ou Brecht, nos levava a traduzir nossas necessidades em termos de teatro, de "reforma da linguagem teatral", de seus meios expressivos. Mas com o tempo e a experiência, esse vínculo foi mais além da profissão, tornou-se atitude ética, com um modo próprio e diferente de perceber, de agir. Se para várias pessoas essa atitude representa uma ampliação das fronteiras do teatro, muitas vezes ela nos parece uma recusa de tudo aquilo que, na nossa cultura, tem sentido chamar de teatro. (BARBA, 2010, p.209)

Começaremos nossa reflexão sobre esse fugidio tema da técnica/ética a partir de minhas anotações feitas nas residências artísticas com Eugenio Barba e Julia Varley promovidas pela diretora Luciana Martuchelli das quais participei, em Brasília, nos anos de 2014, 2015 e 2016 ("Como pensar através de ações VII, VIII e IX").

Eugenio Barba começa sua carreira como diretor convidando atores rejeitados pelo conservatório de teatro em Oslo. Trabalhavam então em uma sala de escola à noite. Vindo dos anos de aprendizado com Jerzy Grotowski, Barba já não tinha uma visão de teatro convencional no sentido da espacialidade. Grotowski coloca o espectador no centro de forma que ele perde a orientação de sua percepção, pois tem de escolher em que focar a sua atenção. Barba fala que trabalhar na escola favoreceu um tipo de relação, de técnica, onde treinamento equivale a aprendizagem. Essa técnica de ator não é óbvia, não é um aprendizado estruturado como o de um bailarino de balé clássico ou de Kathakali, ou de um ator Nô; ela acolhe elementos dessas e de outras técnicas em busca de uma técnica individual, única, intransferível e ao mesmo tempo, aprendida com um mestre.

Ainda falando sobre o início de sua carreira como diretor, Barba conta da dificuldade com a língua. Ele saiu da Itália aos dezoito anos, foi para a Noruega, depois para a Polônia, voltou para a Noruega e depois se estabeleceu na Dinamarca. "A experiência no idioma estrangeiro não é imediata como a reação emocional quando se escuta o idioma de sua mãe. Eu falo todos os idiomas perfeitamente como se estivesse fora de ritmo", revelou Eugenio Barba em "Como pensar através de ações IX".

Nós atores ocidentais contemporâneos não falamos nenhum idioma, o ator de teatro Nô fala um idioma concreto. Nessa torre de Babel do nosso teatro, como nos fazer entender? Antes de Stanislávski, acreditava-se que o texto era suficiente, mas o mestre russo aboliu essa tranquilidade. Precisamos determinar as ações físicas, criar uma partitura, ou, segundo Barba, determinar impulsos precisos. "Se o ator trabalha com impulsos precisos, uma boa parte dos espectadores vai entender. (Esse ator) desenvolve um outro tipo de comunicação que funciona em nível orgânico" (Fala de Eugenio Barba em "Como pensar através de ações IX"). O que são esses impulsos e como torná-los precisos?

Seguramente os impulsos pertencem ao reino do que Stanislávski chama de organicidade. Segundo Barba, Stanislávski coloca tudo isso num microscópio para produzir no espectador a sensação de vida. O espectador pode crer ou não crer no que está assistindo. Convencer o espectador em um nível primário é precisão, é fazer o que é necessário. Sobre o que é necessário, Barba fala o seguinte, no texto "Um teatro feito sem regras e tijolos", do livro *A canoa de papel*:

> Em nível pré-expressivo não existe a polaridade realismo/não realismo, não existem ações naturais ou não naturais, mas apenas gesticulações inúteis ou *ações necessárias*. "Necessária" é a ação que compromete o corpo todo, que muda perceptivelmente a sua tonicidade, que implica um salto de energia mesmo na imobilidade. (BARBA, 1994, p.165).

Barba estabelece uma série de termos para falar para o ator: equilíbrio precário, oposições, *sats*, *koshi*.

Oposições são a base do trabalho do ator, como o *chiaroscuro* na pintura, como som e silêncio na música, pausa e movimento, toda linguagem poética não é afirmativa e acolhe os opostos. Barba detecta a necessidade de perceber e enfatizar essas oposições, o ator treina possibilidades de oposições, encontra o equilíbrio/desequilíbrio e põe-se em equilíbrio precário; na oposição entre andar e não andar, aprende com mestres do Nô e Kabuki o *kosh*i como energia e presença. No final dos anos 1980, começo dos 1990, praticávamos com Luiz Otávio Burnier o exercício descrito por Barba no *Dicionário de Antropologia Teatral* (BARBA & SAVARESE, 2012) de segurar outro ator pela cintura, impedindo-o de se deslocar na busca do tal *kosh*i. Ainda recorremos ao *Dicionário de Antropologia Teatral* para investigar o termo *sats:* "O termo *sats* do Odin Teatret, ou seja, o impulso para a ação – que através do não movimento é energia no tempo – era definido por Stanislávski como 'estar no ritmo certo'" (BARBA & SAVARESE, 2012, p.91).

Para explicar o ritmo certo proposto por Stanislávski, Barba e Savarese (2012, p.91) citam um exemplo do ator Toporkov (2016), que trabalhou com Stanislávski entre os anos de 1927 e 1938, a respeito de sua dificuldade com o tempo-ritmo como elemento do "sistema" de Stanislávski, quando este quis que ele golpeasse um rato com um bastão e ao mesmo tempo batesse palmas. Toporkov só poderia encontrar o momento certo do golpe se compreendesse o impulso, o princípio do impulso (*sats*), e alcançasse a precisão de sua execução. Stanislávski aponta para seu pupilo a diferença entre esperar para golpear um rato ou um tigre. Essa diferença determina ritmo e impulsos distintos. A precisão de sua execução depende de trabalho árduo, repetição, concentração, imaginação, escuta e capacidade de jogar – interagir com o outro, nisso consiste a técnica do ator.

Essa interação com o outro, se pensarmos no Odin Teatret se amplia para o que Eugenio Barba denominou "terceiro teatro", o qual é definido "exatamente pela ausência de um sentido

comum. Ele é o conjunto de todos aqueles teatros que constroem um sentido para si mesmos, ou seja, cada um deles define, de forma autônoma, um sentido pessoal da ação de fazer teatro" (BARBA, 2010, p.250).

Nós atores, marginais em essência, terceiro mundo do mundo, terceira classe da vida, terceira margem do rio, saímos a cada dia em busca de uma expressão, de uma ação, de uma linguagem; adentramos o tempo do não ser, do deixar de ser, do desmascarar.

Eugenio Barba, esse grande mestre, nos presenteia com ações e palavras, ações do "como fazer" esse ofício sem sentido e pleno de sentido que é o teatro; palavras para falar do ofício, das dificuldades, dos acertos, da repetição e da busca da vida naquilo que fazemos.

Essa vida que buscamos no teatro se enche de sentido nos encontros: com o público, com o diretor, com os outros atores, com o texto, com o personagem, com os grandes mestres, com nós mesmos... Grotowski já havia dito: "Teatro é encontro". Eugenio Barba e o Odin Teatret nos mostram como é possível que um encontro se torne resistência e permanência na efemeridade da vida refletida no teatro; na efemeridade da vida refletida no pequeno cemitério na sede do Odin em Holstebro, Dinamarca. O terceiro teatro é encontro de subversores, de resilientes atores.

A grandiosidade do Odin Teatret está em não se isolar no *Valhalla* daqueles que atingiram o tão sonhado sucesso, mas em permanecer em vida, em busca e em contato.

Agradeço cada um de nossos encontros e cada doação recebida.

Referências

BARBA, Eugenio. *Teatro – solidão, ofício, revolta*. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2010.

_____. *Queimar a casa:* origens de um diretor. São Paulo: Perspectiva, 2014.

_____. *A canoa de papel*: tratado de antropologia teatral. São Paulo: Hucitec, 1994.

_____; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator:* um dicionário de antropologia teatral. São Paulo: É realizações, 2012.

BURNIER, Luiz Otávio. *Arte do ator:* da técnica à representação, elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator. Tese de doutorado. PUC- São Paulo. 1994.

GROTOWSKI, Jerzy. *Para um Teatro Pobre*. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Ed. Dulcina, 2011.

HAVELOCK, Eric. *Prefácio a Platão*. São Paulo: Papirus, 1996.

ROSA, João Guimarães. "A terceira margem do rio". In: _____. *Ficção completa*: volume II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 409-413.

TOPORKOV, Vassíli. *Stanislávski ensaia:* memórias. São Paulo: É realizações, 2016.

VARLEY. Julia. *Uma atriz e suas personagens*. Histórias submersas do Odin Teatret. São Paulo: É realizações, 2016.

Entrevista com Luciana Martuchelli*

por Andrea Copeliovitch e Fernanda Hiraga

1. Descreva o que é a arte secreta do ator?

A ARTE SECRETA DO ATOR – ODIN TEATRET é uma Residência exclusiva de criação e montagem em níveis de excelência com o Odin Teatret, realizada com exclusividade em Brasília e destinada a atores, diretores e acadêmicos brasileiros e de todo o mundo, com experiência comprovada. Além da convivência de atuação e criação de dramaturgia sob a direção de Eugenio Barba e preparação da atriz Julia Varley, o projeto de intercâmbio oferece palestras, apresentações de espetáculos internacionais e demonstrações de trabalho, performances, debates, trocas, exibição de filmes, saraus e lançamento de livros. Desde a criação desta vivência em 2008, a proposta é oferecer um diferencial e tácito contato com o processo criativo do Odin Teatret, numa rara oportunidade de trabalho prático de elaboração cênica sob suas técnicas: a preparação da atriz do grupo, Julia Varley, seguido do trabalho diário de direção destes artistas pelo próprio Eugenio Barba em uma dramaturgia autoral. Experiência esta, até o momento, disponível apenas aos atores de seu grupo e na ARTE SECRETA DO ATOR, no Brasil.

* Luciana Marrtuchelli é atriz, diretora, professora e cineasta, graduou-se em interpretação e direção pelo Instituto Superior de Arte, em Havana (CUB), no *Fashion Institute of Design & Merchandising* (California, USA) e pela Faculdade de Artes Dulcina de Moraes – FBT, em Brasília, onde estudou diretamente com Dulcina o. Desde 2010, faz a direção artística e curadoria do Festival Internacional de Mulheres no Teatro – *Solos Férteis*, conectado à rede The Magdalena Project. Há 20 anos, se concentra na formação técnica do ator pesquisando mitos, legados e heranças sob a voz da mulher e o feminino e o masculino em estados de representação nas poéticas contemporâneas. Há 10 anos criou a residência de excelência dramática A ARTE SECRETA DO ATOR com Eugenio Barba e Julia Varley (Odin Teatret), de quem tem sido discípula desde então. Traduziu o livro da atriz Julia Varley, "Pedras d' água", para o português, e ensaia, sob sua direção, seu solo: "Mare Serenitatis".

Arte Secreta Por Eugenio Barba:

"A ARTE SECRETA DO ATOR em Brasília se transformou num dos frontes da minha luta contra a natureza fugaz do teatro. Todo ano à mesma época acontece um prodígio: um parêntesis de poucos dias, em condições de vida e de trabalho únicos em uma chácara isolada, no panorama imenso fora de Brasília. Ali, como em uma hospedaria de caravanas, Julia Varley e eu nos encontramos com uns vinte colegas brasileiros e latino-americanos e partilhamos uma aventura rara: sair fora dos horários, hábitos e vínculos das nossas vidas cotidianas. É como se quiséssemos reencontrar as origens. Perguntamo-nos quais são, na prática, os caminhos interiores e técnicos para afinar e realizar a nossa necessidade de fazer teatro. Confrontamos as perguntas e as respostas individuais, orientando-nos sobre os princípios da antropologia teatral e sobre as nossas experiências profissionais." (Eugenio Barba – Odin Teatret)

2. Como acontecem os encontros, como se dá a seleção dos participantes e como surgiu a ideia?

É um encontro anual de seis dias na capital do Brasil, onde dezesseis atores do mundo inteiro são selecionados para trabalhar diretamente com Eugenio e Julia, nos moldes do Odin Teatret e dez diretores observadores podem acompanhar seu processo de treinamento, criação e desenvolvimento de uma dramaturgia autoral.

Na seleção são levados em conta: vagas para países, vagas para grupo, *know how*, se o grupo já tem vínculos com o Odin ou desenvolve literatura a respeito das práticas do grupo. Busca-se uma pluralidade de cultura, etnia, sotaques, teatros, estilos em um time que possa crescer nesses dias em colaboração e levar consigo, o germe de uma busca por níveis de excelência e entusiasmo no oficio, para poderem inspirar e manterem-se motivados e renovados em seus teatros.

3. Como você conheceu Eugenio Barba e Julia Varley? Como isso influenciou seu trabalho como atriz, diretora e pedagoga?

Eu conheci Eugenio Barba inicialmente pelos livros como a grande maioria, e somente em 2007 tive o prazer de conhecê-lo pessoalmente, em um encontro para diretores organizado em Brasília pelo Udi Grudi. Nesse momento meu grupo estava se desfazendo e esse encontro surgiu como um pequeno oásis, uma luz que brilhava no alto de uma montanha mostrando

que todo fim é também um começo. Foi também quando vi pela primeira vez atriz Julia Varley, na perfomance "O Irmão Morto", apresentação de tamanho vigor e beleza dramática, que criou um estrago, um impacto enorme no meu coração, que anos depois eu estaria traduzindo seu livro para português, junto com a atriz do meu grupo Juliana Zancanaro, e seguindo-a por onde fosse. Sobre meu encontro com Julia falo com detalhes na apresentação de seu livro, "Pedras D´água".

Após esse encontro, eu decidi tomar algumas das informações que eu tinha recebido e ensinar para os meus atores, seis meses depois, quando Odin Teatret voltou ao Brasil, eu mostrei pra ele (Eugenio Barba) o que havia compreendido, e é claro que ele viu que "eu não havia compreendido" e ele me respondeu com uma pergunta: "você quer um curso?"

Diante dessa pergunta só havia uma resposta:

"SIM"

Mas voltando no tempo, seis meses depois nascia A ARTE SECRETA DO ATOR, e três meses depois eu viajaria para o Odin com o que havia sobrado do meu grupo. Passados alguns meses eu já estaria na Polônia como atriz numa performance dirigida por Eugenio, onde voltaria anos depois para filmar o processo de criação da mais nova obra do grupo,"A Árvore", e outros acontecimentos de uma história, que faz dez anos nesse ano!

Meu encontro com as excelências desse mundo, junto com a oportunidade de trazer e fazer o treinamento no Brasil, diretamente com eles foi somado a toda a bagagem que eu já trazia dos meus outros mestres, pois quando o Odin chegou, a essa altura, já eram mais de dezessete anos de estrada percorrida.

Mas para colher todo néctar desse encontro, eu e meus atores mais antigos, tivemos que abrir mão de todo um mundo anterior, de todo um conhecimento *a priori*, pois "aprender a aprender" nos exige um desprendimento, uma mente de principiante, para que sejam nossos corpos a assimilar as tradições apresentadas em nós e não nossas mentes.

Meu interesse, não era reproduzir o trabalho do Odin Teatret, nem imitar sua estética mas beber da fonte de suas técnicas e nos inventar a partir desse ponto. Seu saber antes de ser uma estética, fala de inteligências. Eu queria e precisava saber como me tornar assim, como ensinar e trabalhar com atores de fato criadores, capazes não somente de construir uma

dramaturgia autoral, mas de sobreviver frente a frente a um público durante uma hora de forma realmente interessante, surpreendente, convincente e tocante.

Eu experimentava isso em cada espetáculo deles, a maioria feita em outras línguas. Eu não entendia grande parte, mas ainda sim, não conseguia sequer piscar um olho. Eu era lançada em dimensões míticas e pessoais, em um arsenal de associações e reconhecia tal proeza, como feito de uma arte extrema e singular.

Essa entropia iria nutrir muitos dos meus espetáculos, que surgiriam do embate do mundo que me trouxe até aquele momento e da minha paixão sem pudor pelo Odin Teatret. Eu os chamei de frutos da crise, crise técnica, estética e de valores mas não de princípios recorrentes!

Como diretora e pedagoga eu preciso me manter motivada para inspirar e me reinventar diante da minha plateia e dos meus atores, o que significava nesse momento a necessidade de ser novamente uma iniciante, pois nesse caso só interessavam os conhecimentos que tinham passado pelo corpo, que o corpo soubesse reproduzir, e aos poucos, à medida que compreendia, eu percebia as semelhanças e os mesmos princípios que haviam me ensinado meus mestres anteriores, como Dulcina, Peter Brook, Antunes Filho, Aderbal...

E havia mais um fator: Julia Varley, um nova mestre mulher, que me levaria para o seio do *The Magdalena Project*, uma rede de mulheres no teatro, presente em mais de cinquenta países. Nessa rede eu iria florescer ao lado de amigas e aliadas, mestras e jovens artistas do Brasil e do mundo, nela eu poderia compartilhar também a solidão, as dores, as delícia e conquistas de ser mulher, atriz e diretora no Brasil e por causa do *Magdalena* eu iria criar um festival, o *Solos F*érteis, mas isso é uma outra história...

4. Como Nasceu a Arte Secreta?

Da necessidade de dar o próximo passo! Quando esbarramos numa parede, quando os sonhos viram alguma realidade e nos perguntamos: "Então era só isso, não há mais?"

Então nos defrontamos com um mundo, uma dimensão inteira que vivia sob nossos narizes que desconhecíamos, e que nos assombra de medo e raiva, por não sabermos antes, ao mesmo tempo em que age como um propulsor de novos tempos, ares e vida!

Em junho de 2008, o diretor Eugenio Barba esteve em Brasília com seu grupo e assistiu a uma

apresentação dos atores da Cia. YinsPiração Poéticas Contemporâneas dirigida por mim que chamei de "*Physis – Dramatic Bodystorm Training*" e inspirada nas técnicas de dramaturgia do diretor e nas performances que eu havia visto dos atores do Odin Teatret, em particular, de Julia Varley.

Neste momento da história do Odin Teatret e da sua carreira, Barba já não ministrava mais atividades nas quais atores do Brasil, ou mesmo da Europa, pudessem obter informações e treino de forma prática diretamente com ele, a menos que estivessem em alguma de suas montagens e projetos. Hoje em dia, apenas seus atores ministram *workshops*, treinam ou dirigem artistas que não são do Odin Teatret.

Deste encontro em 2008, surgiu um desafio singular: organizar um treinamento de quatro dias, em regime de imersão, sob níveis de excelência, para atores e diretores de todo Brasil e América Latina com experiência comprovada, mas que possuíssem perguntas, interesses, necessidades e anseios em relação ao legado pedagógico, estético e filosófico do Odin Teatret, um espaço onde poderiam não somente receber treinamento e apuro técnico, mas trabalhar com seus próprios materiais sob a orientação e a direção de Eugenio Barba.

Além da ARTE SECRETA DO ATOR, a parceria do Odin Teatret com a TAO Filmes e a Cia. YinsPiração rendeu convites a mim como diretora que, entre outros eventos, trabalhei como assistente de Barba na última montagem do Odin Teatret, "Claro Enigma", e na performance "*Alexander's Secret*", em comemoração a 50º aniversário do grupo, em 2014, na Dinamarca. Ao lado da minha atriz, Juliana Zancanaro. Trabalhei como atriz na performance "*Ur-Hamlet*", em Wroclaw, na Polônia, em 2009. Em 2015 voltei com meu ator Filipe Lima, para filmar o processo de criação de "A Árvore", eu e Juliana traduzimos o livro "Pedras D'água", da atriz Julia Varley. Atualmente, Julia Varley me dirige em meu novo solo.

Outra parceria, o *Solos Férteis* – Festival Internacional de Mulheres no Teatro, e ligado ao *Magdalena Project*, rede internacional de mulheres no teatro contemporâneo. Em fase de captação e pós-produção, estão o documentário para TV "A Arte Secreta do Ator" e o filme "*The Magdalena Project* – Vozes e Silêncios das Mulheres no Teatro", ambos uma coprodução TAO Filmes, NOVA Filmes e Odin Teatret.

5. Algum caso peculiar/interessante chamou sua atenção nesses dez anos de Arte

Secreta?

O que sempre me deixa bastante entusiasmada, é a busca e foco dos artistas que voltam a cada ano, as conexões de trabalho que se formam. Mas acho que o que mais me chama atenção mesmo é viver esse privilégio de passar quatro dias imersos numa estrutura onde podemos pensar e recomeçar de novo pisando nos pés de décadas de sobrevivência teatral, em total generosidade e trocar e se experimentar com jovens artistas. Mesmo que sejam mestres em seus teatros e tradições nesse espaço todos, de alguma forma, estão recomeçando, inclusive Barba.

Ao longo destes dez anos, esse investimento em uma residência de excelência dramática junto ao diretor do Odin Teatret possibilitou também que atores, diretores e acadêmicos de diferentes tradições e estéticas reciclassem e atualizassem fundamentos, escritos, metodologias, técnicas, estratégias e reflexões sobre a Antropologia Teatral pelo ponto de vista do seu criador. Fomentando o surgimento de novas obras, parcerias, eventos multiculturais e obras pedagógicas como disse.

Nas edições anteriores, além de criarem materiais e serem dirigidos em uma montagem poética construída por Barba, os participantes puderam acompanhar o nascimento e as etapas de desenvolvimento de um novo espetáculo do diretor com a atriz Julia Varley, "Ave Maria", último solo da atriz, que abriu a quinta edição do projeto em 2012. Em 2014, o Odin Teatret comemorou cinquenta anos de existência e resistência teatral. A ARTE SECRETA DO ATOR discutiu os segredos e desafios da longevidade dos grupos teatrais e a relação ator-diretor: a construção do diálogo, metodologias e os embates e florescimentos desta relação. Todos os participantes vivenciaram o encontro de Eugenio Barba e Julia Varley com Miguel Rubio e Teresa Ralli, do grupo Yuyachkani (Peru) que em 2014 fez 44 anos de vida teatral. Eles demonstraram "A Arte do Embate: a experiência que floresce entre ator e diretor" e os princípios que constituem a tradição da *ISTA – International School of Theatre Anthropology*. Em 2015, recebemos atores, diretores e professores de vários países, interessados neste trabalho direto com o mestre. Na ocasião também houve demonstração da obra "Irmão Morto" com a atriz Julia Varley e o lançamento do filme-documentário "O País Onde as Árvores Voam", de Davide Barletti & Jacopo Quadri, sobre Eugenio Barba, o impacto de sua obra e os 50 anos do Odin.

Em 2008, Barba trabalhou com atores e performers sobre a obra de Ibsen, "Casa de Bonecas".

Em 2009, propôs o conto "*Suddenly in the depths of the forest*" (De repente, nas profundezas do bosque), de Amos OZ. Em 2010, passou a utilizar material oferecido pelos participantes sob o tema "A Flor das idades", com sugestão de poesias do persa Omar Khayyam. Em 2011, o tema do treinamento foi "Histórias de amor".

Porém, o salto foi dado na edição de 2012, quando os materiais previamente desenvolvidos sob o tema "Uma mulher (ou um homem) sorridente, carregando um fardo sobre seus ombros, navega até o abismo" foram dirigidos por Barba em uma montagem envolvendo todos. Desde então, esse formato se instaurou e tornou a vivência e a prática oferecidas no projeto ainda mais intensas e inéditas. Em 2013, dando ainda mais força a este modelo, Barba dirigiu os materiais propostos e apurados, durante a imersão, numa montagem dramatúrgica que teve como tema "Arquitetura do Ocaso" e, em 2014, o tema da montagem final que dirigiu a partir do material dos selecionados foi: "Quem pagará o enterro e as flores se eu me morrer de amores?" Em 2015, "E das bocas unidas fez-se a espuma. E do momento imóvel fez-se o drama" foi o tema dos materiais individuais desenvolvidos, com o qual Eugenio Barba trabalhou, apurou e dirigiu.

Ao longo da realização da ARTE SECRETA DO ATOR, nestes dez anos, muitos são os frutos, projetos, teses, escritos, espetáculos, festivais, intercâmbios, seminários e solos teatrais no Brasil e América Latina que germinaram do solo fértil dessa residência exclusiva junto ao Odin Teatret.

O projeto pretende também que artistas brasileiros e de demais países, interessados em solos ou dramaturgia autoral de grupo, possam reencontrar o diretor para desenvolver e/ou mostrar o andamento de suas criações, dramaturgias, conceitos e ideias e obter novo treinamento, provocação, orientação e perspectiva crítica. E que diretores de grupos possam acompanhar em tempo real Eugenio Barba criando, assim como os que vêm juntos com seus atores, podem vê-los trabalhando e sendo dirigidos por ele e obtendo novas estratégias de dramaturgia, apuro, estímulo, contraste e suporte.

6. Como você vê a prática de teatro de grupo no Brasil a partir da sua experiência relacionada com a ideia de terceiro teatro de Eugenio Barba?

Conhecer o Odin, não somente o seu teatro mas sua forma de conduzir suas tradições e proteger seu legado me ofereceu um brutal contraste de realidades dentro do teatro. Todos os grupos que tive a oportunidade de encontrar de tamanha relevância, impacto, e com foco na preservação do seu capital de experiência, seu patrimônio cultural, e mantendo ainda que

em parte o mesmo núcleo de membros originas, obviamente encontravam em sua grande maioria uma ajuda, um subsídio financeiro mínimo ou logístico similar.

Necessidades similares, cumplicidades estéticas, certa paz ou até orgulho de estarem à margem dos circuitos comerciais do Teatro e TV, são algumas das características que encontrei em muitos dos grupos que vigoram. Ainda que muitos de seus integrantes tenham a escolha, inclusive de estar dentro de estruturas comerciais, não estão. Seja pelo que constitui as raízes do seu ofício, pelo que se chama de liberdade de discurso, ou pela visão e possibilidade de imersão profunda em uma ideia, escolhem não interagir com a estrutura comercial do teatro vigente em seus países e cidades. Porém, para tanto, observo que todos em sua grande maioria têm uma grande atuação na comunidade, atuação por vezes ainda maior e mais legítima do que obras que recebem apoio para oferecer como contrapartidas sociais.

Eugenio nos alerta para efemeridade desse ofício: é contra natureza do teatro a existência demorada de um mesmo núcleo e se desfazer é uma perspectiva a ser considerada amplamente ao longo da história da existência de um grupo, levando inclusive ao desaparecimento de muitos grupos.

Uma das coisas que observo quando viajo pela América Latina é que em muitos países que não existe subsídio qualquer governamental ou privado para manutenção ou apoio ao teatro. É com gana que os grupos existentes fazem teatro. O teatro está ali como uma necessidade, é a forma como lidam com o atrito da vida, da justiça e principalmente é a forma de ter um pedaço da beleza para seus dias!

Não há tempo para crises: ser ou não ator. Em muitos desses países, me parece que uma crise assim, uma dúvida assim, pode ser fatal, me parece que é necessária muita determinação. Não podem perder tempo convencendo a si mesmos, enfrentando a família, ou pensando no conforto de outros ofícios mais rentáveis. O que parece estar em questão é um modo de vida, uma estratégia para atuar na história, para encontrar maior sentido em tudo e não ser aniquilado em sua existência.

Em contrapartida muitas vezes observo no meu próprio país a dificuldade de foco dos artistas para se manterem no ofício do teatro. É raro ver o teatro se tornar uma necessidade vital, mas

quando ele ganha *status* de prioridade na vida desses artistas e grupos, vemos nascer uma certa imunidade diante da implacável lei da efemeridade.

Odin Teatret, Teatro la Candelaria (Colombia), Varasanta (Colombia), Contraelviento (Equador), Yuyachikani (Peru) são grupos com que tenho convivido e trocado nesses anos e são como anomalias por sua longevidade, alguns com mais de um século de vida, sem dúvida isso deve e pode nos inspirar, mas devemos sempre olhar de perto o touro que driblam em suas mentes e vidas todos os dias, para manterem-se de pé e ricamente artísticos frente às intempéries.

Alguns destes grupos têm subsídios, outros apoio, talvez parcial; outros não têm nada. A realidade para muitos é seus integrantes ganharem a vida com outros trabalhos e pagarem pelo trabalho que querem fazer!

7. Fale sobre a relação de mestre e discípulo no teatro - você como discípula e como mestre - se possível comparando com sua experiência com o Tai Chi Chuan.

Há uma frase emblemática de Eugenio que diz que "a maior tragédia que pode acontecer a um ator é nunca encontrar o seu diretor". Obviamente não está falando apenas de uma pessoa que nos comanda e que nos diz como devemos nos comportar no palco ou mesmo de um amigo e parceiro no teatro. Fala de um tipo de empate e vínculo, que faz com que a partir do olhar de outro, um outro se desenvolva, ultrapassando seus limites, fazendo desse não apenas um hábil gerente de suas capacidades, saberes e engajamento psicoespiritual, ético ou político, mas o encorajando a questionar as mais frágeis das suas estruturas e capacidades de sobreviver e oferecer através do teatro uma singular e autoral contribuição à vida.

Eu conheço os dois lados, a discípula eternamente em busca de um mestre, necessitada desse encontro que transforma uma pessoa em um país, e a diretora pedagoga, que enxerga a fome, ouve o pedido de socorro e compreende o potencial latente no jovem artista, e vive uma jornada de forja a seu lado que é quase como as histórias do Zen de mestres e discípulos.

Nas histórias do Zen, tudo está relacionado com um desfazer do ego na prática do autoconhecimento para encontrar a iluminação. No teatro, o ego é bom para o começo, pois sobre esse ego, sobre esse saber limitado e narciso, terão que ser aplicadas as técnicas para que a compaixão, o ofício, um mover-se para além da própria estrutura, se sobressaia...

Neste viés, Eugenio diz que "perder um ator é como perder um braço", e isso aconteceu sazonalmente em seu grupo que mantém grande parte do seus integrantes originais. Para mim é muito duro perder um ator depois de alguns anos de dedicação e justo quando finalmente esse ator está mais pronto, não só para melhores trabalhos mas para trocas mais profundas. Porém fomos advertidos da natureza efêmera do teatro.

Até hoje lembro e piso nos pés do meu mestre, Antunes Filho. Acho que em tudo que eu faço existe a sua presença e ensinamentos. Foi por causa dele que encontrei meu mestre Liu Pai Lin, um verdadeiro mestre Zen ou melhor taoista. Com Liu Pai Lin a atriz foi resgatada, e ao encontrar-me com o silêncio e a presença, pude encontrar os princípios que meus mestres no teatro haviam me ensinado, e que me corpo ainda não havia conhecido, era o início de um tradição tácita, que me faria dialogar com diversas práticas da antropologia teatral, o par de opostos, a energia, a dilatação, o três...

O que acontece no Brasil… o que acontece em todo mundo, é que muitas vezes grupos não existem por conta própria como grupo, com uma estrutura de encontro ou lugar de diálogo ou lugar de interação, necessidades em comum, questionamento ou ambições, valores e estéticas. Muitos surgem já com data de validade e existem em torno de um projeto e muitas vezes quando se finda o projeto, se finda o grupo ou desestabilizam-se suas motivações.

Quando vemos a sobrevivência de um grupo, com o passar dos anos encontramos uma estrutura onde as pessoas se encontram como grupo, convivem como grupo e os projetos são consequências da necessidade de estar juntos e não o motivo pelo qual estão juntos, ainda que isso possa ter acontecido no início do agrupamento. Cabe salietar que quase sempre a pedagogia está muito presente em grupos que se mantém por muito tempo. Odin Teatret e demais grupos desta natureza me inspiram a criar esse ambiente com o qual me identifico, eu simplesmente me identifico, não estou dizendo que é certo ou melhor. Eu tenho conseguido manter um certo núcleo fixo de atores, ainda que com o passar dos anos muitos cheguem e muitos partam. Mas assim como eles partem e levam um pouco do atrito do encontro que tiveram e às vezes deixam saudade, o tempo que ficam também nutre parte desse grupo fixo, eles que vêm dando sentido à toda investigação e motivação de encontrar e interagir com a cultura de grupos relevantes. Completamos dezessete anos de grupo este ano e vinte e três de produção pedagógica e cultural!

Breve histórico da residência A ARTE SECRETA DO ATOR

Em dezembro de 2008, foi realizada a primeira edição do *workshop* A ARTE SECRETA DO ATOR – BRASIL (título em português do Dicionário de Antropologia Teatral, escrito pelo diretor e por Nicola Savarese, que influenciou a pedagogia da diretora candanga e de muitos outros diretores e grupos em toda parte do mundo). O evento contou com a participação de um grupo seleto de atores, diretores e professores de todo o Brasil que vieram a Brasília visando reciclagem, aprimoramento e aproximação diferenciada com as técnicas do Odin Teatret.

Na edição inaugural em 2008, bem como nas edições que se seguiram de 2009 a 2013, Eugenio Barba e Julia Varley conduziram o treinamento COMO PENSAR ATRAVÉS DE AÇÕES, durante quatro dias em uma chácara nos arredores de Brasília. Um local preparado para encontros e práticas desta natureza e fechado para o trabalho nessa época do ano, buscando recriar o ambiente de treino, criação e convívio do Odin Teatret na Dinamarca, acrescidos da magia, do calor e da língua portuguesa.

Nas aberturas de cada edição, a atriz Julia Varley apresentou demonstrações de trabalho: "Eco do Silêncio" (2008), "Tapete Voador" (2009), "Matando o Tempo – 17 minutos na vida de Mr. Peanut" (2010), " Irmão Morto" (2011); e a estreia nacional do espetáculo "Ave Maria" (2012). Em 2013, Barba regeu "O Diálogo das Técnicas – O Ator-Dançarino", demonstração com Julia Varley, o dançarino Giovane Aguiar e a dupla de atores e brincantes, Alício Amaral e Juliana Pardo, da Cia Mundo Rodá. Em 2014, celebrando os 50 anos do Odin Teatret, o tema foi: "A Arte do Embate: a experiência que floresce entre ator e diretor" e os princípios que constituem a tradição da ISTA – *International School of Theatre Anthropology*. Os convidados especiais, Miguel Rubio e Teresa Ralli, do grupo Yuyachkani (Peru), permaneceram ao longo de todo o treinamento. Foram verdadeiras incursões pelos recursos do corpo, da voz, do texto e da dramaturgia autoral no teatro contemporâneo.

As demonstrações e apresentações sempre foram seguidas de debates promovidos pelo diretor, com participação da plateia composta de intelectuais, jornalistas, artistas e estudantes de Artes Cênicas e convidados do cenário teatral nacional e latino-americano.

Em 2009, A ARTE SECRETA DO ATOR lançou a nova edição em português do livro "A Canoa de Papel – Tratado de Antropologia Teatral", com tradução de Patrícia Alves, pelas editoras Teatro

Caleidoscópio e Editora Dulcina. O Teatro Caleidoscópio, do diretor teatral André Amaro, foi parceiro da residência artística desde o seu início. Na abertura da edição de 2010, foram lançados dois livros de Eugenio Barba: "Queimar a Casa", pela editora Perspectiva, e "Teatro: Solidão, Ofício, Revolta" pelo Teatro Caleidoscópio e Editora Dulcina, ambos com tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. Ainda em 2010, a atriz Julia Varley lançou seu livro "Pedras D'água – Bloco de Notas de uma atriz do Odin Teatret", traduzido pela atriz Juliana Zancanaro e pela diretora Luciana Martuchelli.

Em 2011, após a performance "Irmão Morto", houve um encontro que estava agendado desde 2008: Eugenio Barba e o diretor brasileiro Aderbal Freire-Filho debateram sobre suas referências, mestres e futuras metas. Em 2012, o público brasileiro pôde assistir ao filme "A Conquista da Diferença" (Erik E. Christoffersen/Odin Teatret Film) e à palestra "Tecer relações – O Ator de um Teatro Laboratório", com Eugenio Barba, que pode falar também do lançamento da nova edição em português do seu livro "A Arte Secreta do Ator – Um dicionário de antropologia teatral" em parceria com Nicola Savarese lançado pela Editora É Realizações com tradução de Patrícia Furtado de Mendonça.

De 2008 a 2016, o treinamento contou com a presença de atores e encenadores de Alagoas, Bahia, Ceará, Distrito Federal, Goiás, Maranhão, Mato Grosso, Minas Gerais, Pará, Paraíba, Pernambuco, Piauí, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Rio Grande do Norte, Santa Catarina, Amazonas e São Paulo; e de países como Alemanha, Argentina, Chile, Colômbia, Espanha, Uruguai, França, Itália, Portugal, Cuba, Venezuela, Malásia, México e Peru.

conexão internacional
connexion internationale

O museu é uma fábrica?

*Hito Steyerl**

Tradução: Beatriz Pimenta Velloso e Alberto Harres

Em 1968, o filme *La hora de los Hornos*, exibido especificamente em fábricas de forma clandestina, foi um manifesto de grande repercussão do Terceiro Cinema contra o neocolonialismo na América Latina.[1] Nas fábricas, a cada nova exibição, era pendurado um *banner* que tinha impresso o seguinte texto: "Todo espectador é um covarde ou um traidor".[2] Sessões de cinema cuja principal intenção era quebrar as distinções entre cineasta e público, autor e produtor, para assim criar uma esfera de ação politica.

Hoje, filmes políticos não são mais exibidos nas fábricas.[3] Eles são mostrados no museu ou na galeria – no espaço da arte. Ou mesmo, em qualquer tipo de cubo branco[4].

Como isso aconteceu? Primeiramente, o modelo da fábrica fordista tradicional tornou-se obsoleto.[5] Fábricas foram esvaziadas, suas máquinas embaladas e enviadas para a China. Ex-funcionários treinados novamente, para posterior reciclagem, tornaram-se programadores de software e começaram a trabalhar a partir de suas próprias casas. Posteriormente, o cinema foi transformado quase tão dramaticamente como a fábrica. Ele foi multiplexado, digitalizado, serializado e rapidamente comercializado, na medida em que o neoliberalismo foi se tornando hegemônico em seu alcance e influência. Antes do recente desaparecimento das salas de cinema, filmes políticos procuraram refúgio em outros lugares. Seu retorno ao espaço cinematográfico é bastante recente, considerando que o cinema tradicional nunca foi um espaço aberto à experimentação. Hoje, filmes políticos e experimentais são igualmente mostrados em caixas pretas situadas no interior de cubos brancos - em fortalezas, armazéns, docas e antigas igrejas - onde o som quase sempre é de péssima qualidade.

*Hito Steyerl é artista e professora de Novas Mídias na Universidade de Berlin. Imersa no mundo superpovoado de imagens, da escrita à produção de filmes e instalações, sua pesquisa aborda questões que envolvem arte, filosofia e política.

Apesar das projeções de má qualidade e das instalações adaptadas, não obstante estas obras catalisam surpreendentes desejos. Multidões de pessoas podem ser vistas esticando-se e agachando-se, a fim de vislumbrar um filme político ou uma videoarte. Será que esta audiência é vitima dos monopólios das Mídias? Será que estão tentando encontrar respostas diretas para a crise de todas as coisas? Por que estão procurando por essas respostas nos espaços da arte?

Medo do Real?

A resposta conservadora ao êxodo de filmes políticos (ou de videoinstalações) para o museu é assumir que eles estão perdendo sua relevância. É lamentável ver esses filmes hospedados na torre de marfim burguesa e transformados em alta cultura. Igualmente lastimável é constatar a produção de trabalhos já pensados para serem instalados dentro de um cordão sanitário elitista, que os separa da «realidade». Na verdade, quando Jean-Luc Godard diz que artistas de videoinstalação não deveriam estar com «medo da realidade», naturalmente assume que eles de fato estão.[6]

Trabalhadores saem da Fabrica Lumière, Luis Lumière, 1895.

Visitantes entrando no Edo-Tokyo Museum, 2003. Cortesia istaro.

Silver Factory de Andy Warhol

Onde estaria a realidade, então? Lá fora, além do cubo branco e suas tecnologias de exibição? Como inverter esta afirmação, pouco polêmica, para afirmar que o cubo branco é de fato o real com R maiúsculo? Expor o medo do espaço branco e do vazio interior burgues.

Por outro lado – em sentido bem mais otimista – não há necessidade de recorrer a Lacan, a fim de contestar a acusação de Godard. Mesmo porque o deslocamento da fábrica para o museu nunca aconteceu. Na verdade, os filmes políticos continuam a serem exibidos exatamente no mesmo lugar em que eles sempre foram: em antigas fábricas, que são hoje, frequentemente, museus. Uma galeria, um espaço de arte, um cubo branco com isolamento de som abissal, certamente são espaços que vão continuar mostrando filmes políticos. Mas que também vão incentivar a produção de arte contemporânea. De imagens-jargão, estilos de vida e valores. De valor de exposição, valor de especulação e valor de culto. De entretenimento com força gravitacional. Ou de aura a curta distância. Os funcionários envolvidos nessa produção que é a mais importante provedora da indústria cultural contemporânea são estagiários ansiosos que trabalham de graça.

A fábrica, por assim dizer, continua de forma diferente. É ainda um espaço para a produção, ainda um espaço de exploração e até mesmo de triagem para temas políticos. É um espaço de encontro físico e discussão, às vezes utilizado para trocas mais comuns. No entanto, a fábrica se tornou quase irreconhecível. Então, que tipo de espaço é esse?

Virada produtiva

A configuração típica do museu-como-fábrica funciona mais ou menos assim. Antes: um local de trabalho industrial. Agora: as pessoas gastam seu tempo de lazer em frente a projeções e TVs. Antes: pessoas trabalhavam nestas fábricas. Agora: as pessoas trabalham em casa na frente a monitores de computador.

A fábrica de Andy Warhol serviu de modelo para o novo museu, em sua transformação produtiva tornou-se uma "fábrica social." (HOLMES: 2004). Hoje, a fábrica social é um gênero que prolifera.[7]

Ela ultrapassa seus limites convencionais e transborda sobre quase tudo ao seu redor. Ela atravessa quartos, camas e sonhos semelhantes, penetra na percepção, convertida em afeto,

Maquete do Museu de Arte Contemporânea Garage (OMA), a ser construído em uma usina desativada de Moscou, 2006.

desperta as atenções. Ela transforma tudo o que toca em cultura, senão em arte. Ela é uma "a-fábrica", que faz do afeto um efeito. Ela integra a intimidade, a excentricidade, entre outras formas não convencionais de criação. Esferas públicas e privadas se envolvem em uma zona nebulosa de hiperprodução.

No museu-como-fábrica, algo continua a ser produzido. Instalação, projetos, carpintaria, vendas, discussões e técnicas de manutenção apostam em valores crescentes, e na criação de redes cíclicas suplementares. Um espaço de arte é uma fábrica, que é simultaneamente um supermercado – um casino e um lugar de culto, cujo trabalho (re)produtivo é realizado tanto por senhoras da limpeza como por blogueiros com seus celulares-câmeras. Nessa organização, até mesmo os espectadores são transformados em trabalhadores. Como Jonathan Beller argumenta o cinema e seus derivados (televisão, Internet, etc.) são fábricas, nas quais os espectadores também trabalham. Agora, «ver é trabalhar.» (BELLER: 2002 p. 61) O cinema, que integrou a lógica da produção taylorista da correia transportadora, agora espalha a ideia de fábrica onde quer que ele vá. Entretanto este tipo de produção é muito mais intenso do que o industrial. Trata-se de uma produção que elabora sentidos, a partir de uma mídia que capitaliza as faculdades estéticas e as práticas imaginárias dos espectadores. (BELLER: 2002 p. 67) Nesse sentido, qualquer espaço que integra o cinema e seus sucessores torna-se uma fábrica, e isso, obviamente, inclui o museu. E o cinema instalado em espaços museológicos está de volta às fábricas.

Trabalhadores saindo da fábrica

É bastante curioso notar que os primeiros filmes feitos por Louis Lumière já mostram trabalhadores saindo da fábrica. No início do cinema, trabalhadores deixam o local de trabalho industrial. A invenção do cinema, assim, tece a relação entre o êxodo de trabalhadores e os modos de produção industrial. Os trabalhadores mesmo deixando o edifício da fábrica, não deixaram os modos de produção para trás. Em vez disso, os levaram junto e os dispersaram em todos os setores da vida humana.

Uma brilhante instalação de Harun Farocki deixa claro para onde os trabalhadores que saem da fábrica são direcionados. Farocki recolhe e instala diferentes versões cinematográficas de trabalhadores saindo da fábrica, a partir da versão silenciosa originada por Louis Lumière até

as imagens contemporâneas produzidas por câmeras de vigilância.[8] Os trabalhadores saem das fábricas em vários monitores simultaneamente: de diferentes épocas e em diferentes estilos cinemáticos.[9] Mas para onde esses trabalhadores estão se dirigindo? Para dentro do espaço da arte, onde o trabalho está instalado.

Farocki não mostra apenas trabalhadores saindo da fábrica, em termos de conteúdo revela uma arqueologia maravilhosa da (não)representação do trabalho; em termos de forma ele aponta para o alastramento da fábrica no espaço da arte. Trabalhadores que deixaram a fábrica e acabaram de entrar em outra: o museu.

Museu que neste caso é a mesma fábrica. Porque a antiga Fábrica Lumière, cujas portas são retratadas no filme original, atualmente é apenas um museu de cinema.[10] Em 1995, a ruína da antiga fábrica foi declarada monumento histórico e transformada em um local de cultura. A fábrica Lumière, usada para produzir filme fotográfico, é hoje um cinema que tem um espaço de recepção para ser alugado por empresários: «um lugar que agrega história e emoção a seus almoços, coquetéis e jantares».[11] Hoje, os trabalhadores que deixaram a fábrica, em 1895, são recapturados para dentro do mesmo espaço através da tela do cinema. Eles só deixaram a fábrica para ressurgir dentro dela como um espetáculo.

Quando os trabalhadores saem da fábrica, despertando atenção e emoção, o espaço que entram é o do cinema e da indústria cultural. Como será que os espectadores estão vendo o interior dessa nova fábrica?

Cinema e Fábrica

Neste ponto, uma diferença decisiva emerge entre o cinema clássico e o museu. Enquanto o espaço clássico de cinema se assemelha ao espaço das fábricas industriais, o museu corresponde ao espaço disperso da fábrica social. Ambos, cinema e fábrica fordista são organizados como locais de confinamento, detenção e controle temporal. Imaginem: Trabalhadores saem da fábrica. Espectadores saem do cinema - uma massa semelhante, disciplinada e controlada num tempo, editado e lançado em intervalos regulares. Como a fábrica tradicional prende seus trabalhadores, o cinema prende o espectador. Ambos são espaços disciplinares e espaços de confinamento.[12]

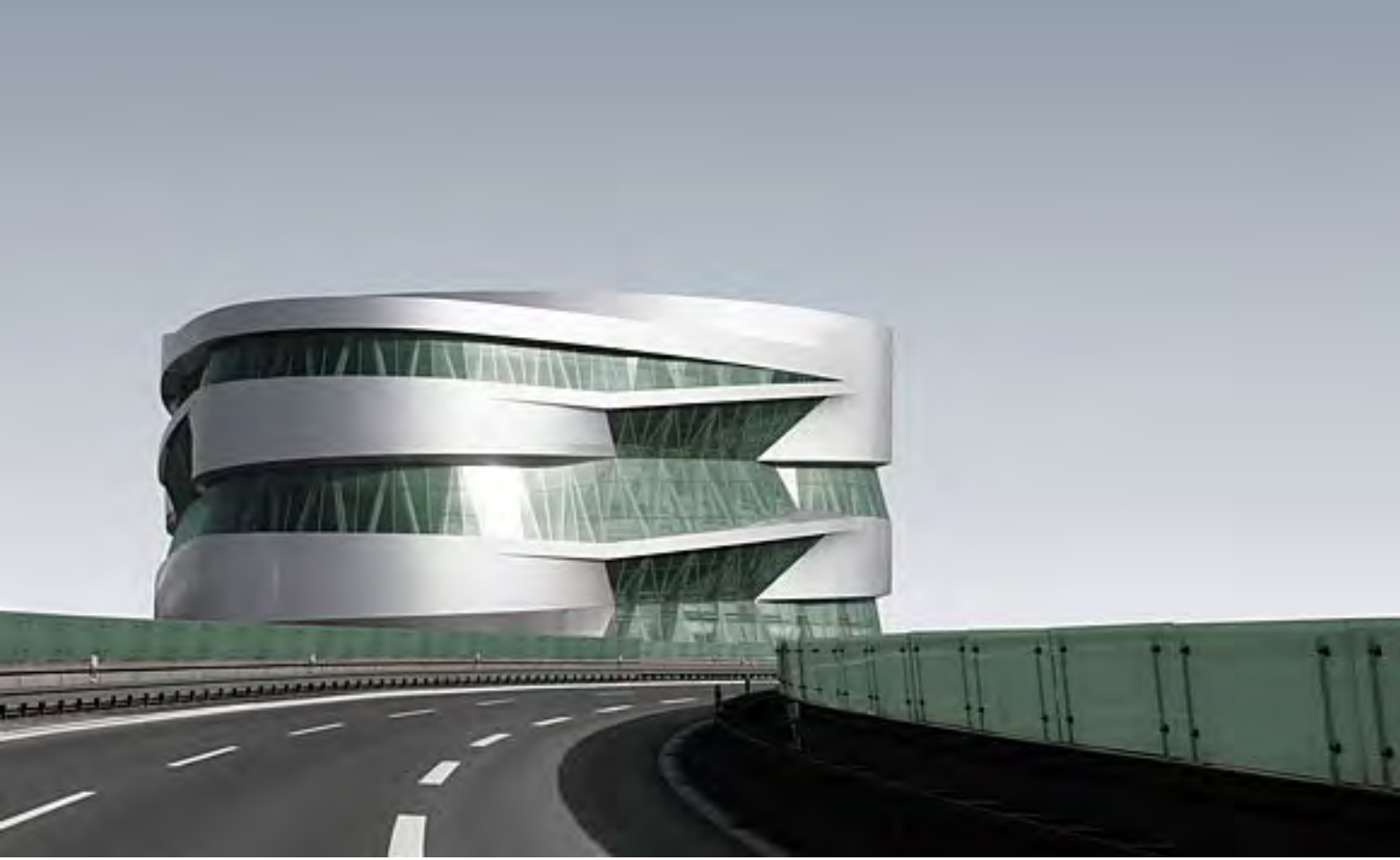
Mas agora imagine: Trabalhadores saindo da fábrica. Espectadores escoando para fora do museu (ou até mesmo em filas para entrar). Uma constelação totalmente diferente de tempo e espaço. Esta segunda multidão não é uma massa, mas uma multidão.[13] O museu não organiza uma multidão coerente de pessoas. As pessoas estão dispersas no tempo e no espaço – uma multidão silenciosa, imersa e atomizada, lutando entre a passividade e superestimulação.

Esta transformação espacial é refletida no formato de obras cinematográficas mais recentes. Considerando que as obras cinematográficas tradicionais são compostas por um canal, que concentra o olhar e organiza o tempo, trabalhos mais recentes explodem o espaço. Enquanto a configuração do cinema tradicional funciona a partir de uma única perspectiva central, projeções em tela múltipla criam um espaço multifocal. Enquanto o cinema é uma mídia de massa, as múltiplas telas das instalações são endereçadas a uma multidão espalhada no espaço, ligada apenas por distração, separação e diferença.[14]

A diferença entre massa e multidão surge no limite entre confinamento e dispersão, entre homogeneidade e multiplicidade, entre o espaço do cinema e o espaço da instalação no museu. Esta é uma distinção muito importante, porque ela também irá influenciar no problema do museu como espaço público.

Espaço público

É óbvio que o espaço da fábrica é tradicionalmente mais ou menos invisível ao público. A sua visibilidade é policiada, e a vigilância produz um olhar em sentido único. Paradoxalmente, um museu não é tão diferente. Em uma entrevista lúcida, em 1972, Godard questionou porque filmar é proibido em fábricas, museus, e aeroportos, uma vez que esta proibição torna 80% da atividade produtiva na França invisível: «O explorador não mostra a exploração aos explorados.»[15] Citação que hoje ainda se aplica, por diferentes razões. Museus proíbem filmagens e fotos ou cobram taxas exorbitantes.[16] Assim como o trabalho realizado na fábrica não pode ser mostrado fora dela, a maioria das obras em exposição dentro de um museu não pode ser vista além de suas paredes. Uma situação paradoxal surge: se um museu não pode ter visibilidade fora de suas bases de produção e marketing – o trabalho desenvolvido dentro ele é tão publicamente invisível quanto o de qualquer fábrica de salsichas.



Mercedes-Benz Museum, Stuttgart.

Harun Farocki, Trabalhadores saindo da fábrica em onze décadas, 2006.
Frame do vídeo. Cortesia da Leonard & Bina Ellen Art Gallery.

Diagrama (OMA) para o Museu de Arte Contemporânea de Riga, 2006.

Este controle extremo sobre a visibilidade fica desconfortável ao lado da percepção do museu como um espaço público. O que dizer sobre da invisibilidade do museu contemporâneo como um espaço público? E como a inclusão de obras cinematográficas pode complicar este quadro?

A atual discussão sobre o cinema e o museu como esfera pública está animada. Thomas Elsaesser, por exemplo, pergunta se o cinema no museu poderia constituir um último remanescente da esfera pública burguesa (ELSAESSER: 2009). Jürgen Habermas delineou as condições desta arena em que as pessoas falam, e por sua vez outras respondem, todas participando juntas do mesmo discurso racional, igual e transparente em torno do problema entre o publico e o privado. (HABERMAS:1991) Na realidade, o museu contemporâneo é uma cacofonia – instalações retumbam simultaneamente, mas ninguém escuta. Para piorar a situação, o modo temporal com que muitas instalações cinematográficas funcionam se opõe ao discurso verdadeiramente compartilhado em torno delas; se as obras são muito longas, os espectadores simplesmente as abandonam. O que seria visto como um ato de traição em um cinema – sair de uma projeção antes dela terminar – torna-se o comportamento padrão em qualquer situação de instalação espacial. No espaço da instalação de museu, os espectadores realmente se tornaram treinadores-traidores da própria duração cinematográfica. No que circulam através do espaço, os espectadores são editores ativos, *zappiando* combinam fragmentos – efetivamente executam uma co-curadoria da exposição. Racionalmente compartilhar impressões sobre as obras tornou-se algo quase impossível. E a esfera pública burguesa? Para além dessa esfera idealizada, o museu contemporâneo representa uma realidade não realizada.

Sujeitos soberanos

No mesmo sentido, Elsaesser expressa a dimensão não democrática deste espaço. No qual o cinema está dramaticamente preso – em suspensão, sob licença, ou mesmo se mantendo sob uma sentença suspensa – o cinema sobrevive a seu próprio custo, preservado sob "custódia protetora" (Elsaesser : 2009). Custódia protetora não é um simples aprisionamento. Ela se refere a um estado de exceção ou (pelo menos) de suspensão temporal da legalidade que permite a suspensão da própria lei. Este estado de exceção também é abordado no ensaio de Boris Groys «Politics of Installation" (GROYS: 2009). Com base nos escritos de Carl Schmitt, Groys atribui

ao artista o papel de soberano – um estado de exceção – violentamente estabelecido por uma lei própria para "aprisionar" um espaço com a forma de uma instalação. O artista como soberano, na sequencia, deve assumir o papel de fundador da esfera pública da exposição.

À primeira vista, esta ideia repete o velho mito do artista como gênio louco, ou mais precisamente, como ditador pequeno-burguês. Mas o ponto é: se isso funcionou bem como modo de produção artística, tornou-se prática padrão em qualquer fábrica social. Daí, a ideia de que dentro do museu, quase todo mundo tenta se comportar como um soberano (ou ditador pequeno-burguês)? Afinal, a multidão dentro dos museus é composta de soberanos concorrentes: curadores, espectadores, artistas, críticos.

Vamos ver mais de perto o espetador-como-soberano. Ao julgar uma exposição, muitos tentam assumir o compromisso de soberania comum ao tradicional sujeito burgues, que tem o objetivo de (re)masterizar a mostra para domar a multiplicidade incontrolável de seus significados, pronunciar um veredicto, e atribuir valor. Mas, infelizmente, a duração cinematográfica inviabiliza a postura desse sujeito. Ela deixa todos os fragmentos do filme a cargo de trabalhadores – incapazes de obter uma visão geral de todo o processo de produção. Muitos – principalmente os críticos – saem frustrados de mostras de arquivo sem poder suportar a abundância do tempo cinematográfico. Lembre-se dos ataques mordazes sobre o alongamento de filmes e vídeos na Documenta 11? A multiplicação da duração cinematográfica explodiu o ponto de vista do julgamento soberano. Também tornou impossível a reconfiguração do eu através de uma subjetividade fixa. O cinema no museu dificulta descrição, avaliação e pesquisa. Impressões parciais dominam o quadro. O trabalho do espectador não pode mais ser ignorado, deve ser reconhecido como mestre do julgamento. Sob estas circunstâncias, um discurso transparente, informativo, inclusivo torna-se difícil, senão impossível.

O cinema deixa claro que o museu não é uma esfera pública, apontando o problema de sua falta de visibilidade – torna esta falta pública. Em vez de preencher o espaço do museu, o cinema conserva a sua ausência. Despertando, simultaneamente, o desejo e o potencial de realizar alguma coisa dentro desse espaço.

Como uma multidão, o público opera sob a condição de invisibilidade parcial, acesso incompleto, realidades fragmentadas – de mercantilização clandestina. Transparência, descrição e o olhar soberano tornam-se opacos sobre uma nuvem de acontecimentos. O próprio cinema

explode em multiplicidade – Arranjos em telas múltiplas espacialmente dispersas não podem mais ser contidos por um único ponto de vista. O quadro completo, por assim dizer, permanece indisponível. Há sempre algo que falta – as pessoas perdem partes da sequencia, o som não funciona. A tela em si ou qualquer ponto de vista a partir do qual o filme poderia ser visto não existem.

Ruptura

Sem aviso prévio, a questão do cinema político foi invertida. O que começou como uma discussão sobre cinema político no Museu se transformou em uma questão de política cinematográfica em uma fábrica. Tradicionalmente, o cinema político estava destinado a educar. «Realidade» foi um esforço instrumental da «representação», para atingir os seus efeitos foi medida em termos de eficiência, de revelação revolucionária, de ganhos de consciência, ou de potencial disparador de ação.

Hoje, as políticas cinematográficas são pós-representacionais. Elas não educam a multidão, mas a produzem. Elas articulam a multidão no espaço e no tempo. Submergindo-a em invisibilidade parcial, em seguida orquestram sua dispersão, movimento e reconfiguração. Elas organizam a multidão sem pregar para ela. Elas substituem o olhar do espectador soberano burgues do cubo branco pela visão incompleta, obscurecida, fraturada, e oprimida do espectador-como-trabalhador.

Porém há um aspecto que vai bem além dessa ideia. O que mais faltaria nestas instalações cinemáticas?[17] Voltemos ao caso liminar da Documenta 11, no qual se constatou que nenhuma pessoa seria capaz de ver todo o material cinematográfico exposto, mesmo que se estivesse presente nos 100 dias em que a exposição foi aberta ao público. Não existe um único espectador que poderia afirmar ter sequer visto tudo, muito menos ter esgotado os significados deste volume de material. É óbvio o que está faltando neste programa de ação: uma vez que nenhum espectador pode, eventualmente, fornecer sentido a tal volume de imagens, ele apela para a multiplicidade de espectadores. Na verdade, a exposição só poderia ser vista por uma multiplicidade de pontos de vista, que, sempre seriam anexadas a visões de outros. Só se os guardas noturnos e vários espectadores trabalhassem juntos, em turnos, todo o material cinematográfico da Documenta 11 poderia ser visualizado. Mas, a fim de entender o que (e como) ele foi visto, os diversos espectadores deveriam se reunir para estabelecer possí-

veis sentidos. Essa atividade compartilhada é completamente diferente da de espectadores narcisistas, que olham para si mesmo e uns aos outros no interior das exposições – trata-se simplesmente de não ignorar a obra de arte (ou de trata-la como mero pretexto), mas de leva--la a outro nível.

O cinema dentro do museu exige, portanto, um olhar múltiplo, que já não é coletivo, mas comum, que é incompleto, mas em processo, que é distraído e singular, mas que pode ser editado em várias sequências e combinações. Esse olhar não é mais o olhar do indivíduo mestre e soberano, nem, mais precisamente, do soberano auto iludido (mesmo que "só por um dia", como David Bowie cantou). Nem sequer é produto do trabalho comum, apenas foca seu ponto de ruptura com o paradigma da produtividade. O museu-como-fábrica em sua política cinematográfica interpela na multiplicidade a impossibilidade e ausência de significados definidos. Contudo, ao deflagrar essa falta, simultaneamente, suscita o desejo de pensar a partir dessa nova condição.

Política cinematográfica

Isto significa que hoje todas as obras cinematográficas se tornaram políticas? Ou, mais, ainda há alguma diferença entre as diferentes formas de política cinematográfica? A resposta é simples. Qualquer trabalho cinematográfico convencional irá sempre tentar reproduzir uma configuração já existente: a projeção de um público, que absolutamente não é público, no qual participação e exploração tornam-se indistinguíveis. Entretanto, uma articulação cinematográfica politica pode tentar fazer algo completamente diferente.

Afinal, o que desesperadamente falta no museu-como-fábrica? Uma saída. Se a fábrica está em toda parte, não há então mais nenhuma porta para sair dela – não há maneira de escapar a sua implacável produtividade. O cinema político poderia então se tornar a tela através da qual as pessoas pudessem sair do museu-como-fábrica-social. Mas em que tela esta saída poderia ter lugar? Certamente, sobre uma que atualmente está em falta.

Este texto foi publicado pela primeira vez e-flux jornal # 7, 2009

© 2009 e-flux e o autor

Notas

1 O filme La Hora de los Hornos, de 1968, realizado pelos cineastas argentinos Fernando Solanas e Octavio Getino, impulsionou o desenvolvimento de um circuito alternativo de exibição através da fundação do Grupo Cine Liberación

2 Em citação ao livro Os condenados da Terra, de Frantz Fanon.

3 Ou vídeos ou instalações de vídeo/filme. Para fazer corretamente as distinções (que existem e são importantes) exigiria outro texto.

4 Estou ciente do problema de tratar todos estes espaços como similares.

5 Pelo menos nos países ocidentais.

6 O contexto do comentário de Godard é uma conversa – aparentemente um monólogo - com artistas jovens, a quem ele repreende pelo uso do que chama de dispositivos tecnológicos em exposições. Ver "Debrief de conversations avec Jean-Luc Godard," the Sans casser des briques blog, March 10, 2009.

7 Sabeth Buchmann cita Hardt e Negri: "A 'fábrica social' é uma forma de produção que toca e penetra todas as esferas e os aspectos da vida pública e privada, de produção e comunicação de conhecimento", In "From Systems-Oriented Art to Biopolitical Art Practice," NODE. London.

8 Há um grande ensaio sobre este trabalho escrito por Harun Farocki, "Workers Leaving the Factory," in Nachdruck/Imprint: Texte/Writings, trans. Laurent Faasch-Ibrahim (Berlin: Verlag Vorwerk, New York: Lukas & Sternberg, 2001), reprinted on the Senses of Cinema Web site.

9 Essa descrição refere-se à instalação realizada na Generali Foundation show, "Kino wie noch nie" (2005).

10 Na época da sua fundação o Instituo Lumière declarou: "Hoje a locação do primeiro filme está preservada e abriga um cinema de 270 lugares, aonde os trabalhadores e trabalhadoras da fábrica, os espectadores, vão ao cinema no local de sua invenção".

11 O espaço comporta 250 pessoas sentadas ou aproximadamente 300 pessoas de pé, Institut Lumière.

12 Há, porém, uma diferença interessante entre cinema e fábrica: no cenário reconstruído do Museu Lumière, a abertura do ex-portão está bloqueada por um painel de vidro transparente para indicar o enquadramento do início do filme. Espectadores que saem são obrigados a contornar este obstáculo, e sair pela antiga localização do próprio portão, que não existe mais. Assim, a situação atual é como um negativo da anterior: as pessoas são bloqueadas pela ex-abertura, que se transformou em uma tela de vidro; elas têm que sair através das antigas paredes da fábrica, que agora estão parcialmente desaparecidas. Veja fotos em http://www.institut-lumiere.org/actualit%C3%A9s/sorties-d'usine-2017.html

13 Para uma descrição mais profunda do conceito geralmente bastante vago de multidão, ver Paolo Virno A Grammar of the Multitude, trans. Isabella Bertoletti, James Cascaito and Andrea Casson (New York and Los Angeles: Semiotexte, 2004). Disponível em português no link http://www.c-e-m.org/wp-content/uploads/gramatica-da-multidao.pdf

14 Como fazer múltiplos arranjos a em uma única tela.

15 "Tout va bien", filme de Gordard, 1972.

16 Fotografia e filmagem de vídeo normalmente não são permitidas na Tate. No entanto, as filmagens são bem-vindas a partir de uma base comercial, com taxas de localização a partir de £200 por hora. A política no Centro Pompidou é mais confusa: pode-se filmar ou

fotografar obras de coleções permanentes (que você vai encontrar no 4º e 5º andares e no Atelier Brancusi) para o seu próprio uso pessoal. Entretanto, não se pode fotografar ou filmar obras que têm um ponto vermelho, como também usar flash ou tripé.

17 Um bom exemplo seria "Democracies", de Artur mijewski, uma instalação de telas múltiplas dessincronizadas, com trilhões de possibilidades de combinação entre conteúdos de tela.

Referências

BELLER, Jonathan L, "Kino-I, Kino-World," in *The Visual Culture Reader*, ed. Nicholas Mirzoeff ,London and New York: Routledge, 2002.

EISAESSER, Thomas "The Cinema in the Museum: Our Last Bourgeois Public Sphere?" In *International Film Studies Conference, "Perspectives on the Public Sphere: Cinematic Configurations of 'I' and 'We,'"* Berlin, Germany, April 23–25, 2009.

GROYS, Boris, "Politics of Installation," *e-flux journal*, no. 2, January 2009.

HABERMAS,Jürgen. *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, trans. Thomas Burger with the assistance of Frederick Lawrence. Cambridge, MA: The MIT Press, [1962] 1991.

HOLMES Brian, "Warhol in the Rising Sun: Art, Subcultures and Semiotic Production," 16 *Beaver ARTicles*, August 8, 2004.

página do artista

Vinicius Ferraz*

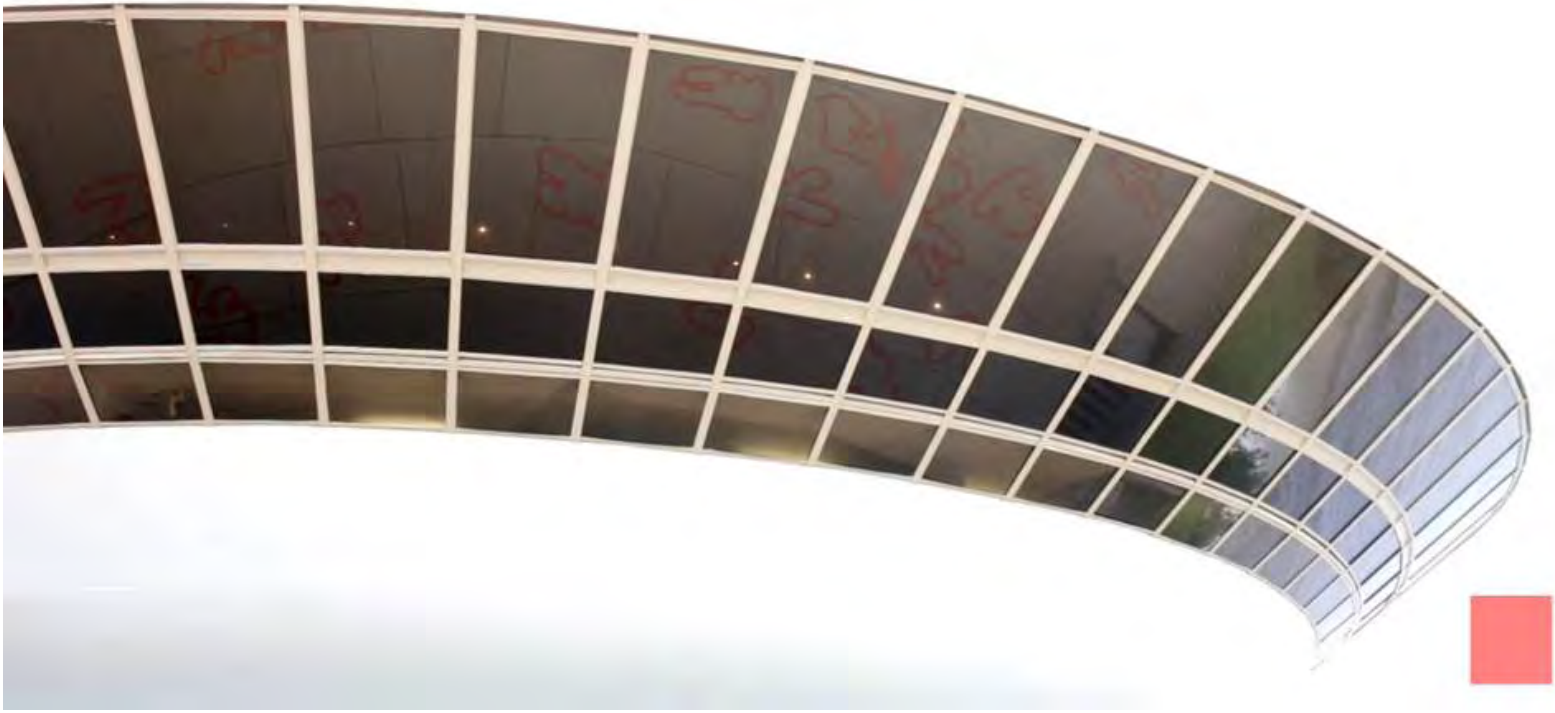
Era uma vez, 2016

*Vinicius Ferraz é artista visual, cursa a graduação em Artes na Universidade Federal Fluminense.

ERA

UMA

VEZ



artigos

Zoo

*Hugo Fortes**

RESUMO: O artigo propõe uma reflexão sobre a videoinstalação performática ZOO, apresentada no Festival Internacional de Arte e Tecnologia F.A.S.E, realizado no Centro Cultural Recoleta, em Buenos Aires, Argentina, em 2013. O trabalho consiste de uma projeção de vídeo sobre uma instalação construída com caixas de arquivo que são movimentadas pelos artistas durante uma performance. Os performers assumem a posição de animais enjaulados, relacionando-se com um ambiente imagético artificial e essencialmente cultural. A obra discute criticamente as complexas relações entre homens e animais na sociedade contemporânea. Neste artigo, o trabalho ZOO é discutido a partir de um diálogo com autores como John Berger e Jacques Derrida, que se concentram nas questões éticas e filosóficas da relação homem-animal.

PALAVRAS-CHAVE: videoinstalação, performance, animal.

ABSTRACT: The paper proposes a reflection on the performatic videoinstallation ZOO, presented at the International Art and Technology Festival F.A.S.E., held at Centro Cultural Recoleta, in Buenos Aires, Argentina, in 2013. The work consists of a video projection on an installation built with archive boxes, which are moved by the performers during a performance. The performers take the place of caged animals in relation with a artificial and essentially cultural environment. The work critically discusses the complex relationships between men and animals in contemporary society. In this article, the work ZOO is discussed in dialogue with author such as John Berger and Jacques Derrida, who focus on ethical and philosophical issues of the man-animal relationship.

KEYWORDS: videoinstallation, performance, animal.

*Hugo Fortes é artista visual e Professor Associado na ECA - USP. Livre-Docente em Linguagem Tridimensional (2016) e Doutor em Artes Visuais (2006) pela ECA-USP, com doutorado-sanduíche na Universität der Künste Berlin, Alemanha.

O Museu Paraense Emílio Goeldi está localizado na cidade de Belém e possui uma importante história no estudo da fauna e da flora amazônica. No ano de 1861, no auge das expedições naturalistas à Amazônia, lideradas na maior parte das vezes por pesquisadores estrangeiros, foi proposto um aditivo à Lei do Orçamento Provincial sugerindo a criação do museu, embora ele só fosse oficialmente instalado dez anos depois. Em seu início, o museu surgiu com o intuito de servir de apoio às expedições naturalistas e iniciar as coleções que deveriam permanecer no próprio país. Ao longo de sua história, o museu teve um importante papel no combate à febre amarela e no desenvolvimento de estudos a respeito da população amazônica, seus espécimes naturais e suas condições arqueológicas. Hoje o museu apresenta extensões de pesquisa em diversas sedes, um programa de pós-graduação, além de diversas publicações. Sua sede principal ocupa um casarão antigo em Belém, que é circundado pelo Parque Zoobotânico, que abriga diversos animais amazonenses em pequenas jaulas, além de uma exuberante vegetação. O Parque Zoobotânico e o Museu atraem diversos turistas que visitam Belém, procurando entrar em contato com a natureza amazonense.

Pude visitar o Parque Zoobotânico e o Museu em 2012 com bastante ansiedade, na busca de conhecer um pouco mais sobre nossa história natural. Porém chamou-me a atenção uma certa atmosfera decadente do parque zoobotânico, que abriga animais em espaços exíguos, e nem sempre muito estimulantes para os animais. Este antigo modelo de exibição dos animais, embora conte um pouco da história das ciências naturais e tenha sido importante para a pesquisa científica, apresenta um ar melancólico e animais muitas vezes entediados em seu aprisionamento, sem muito espaço para gastar energia. Há até mesmo animais maiores como onças ali aprisionadas, que têm sido aos poucos deslocadas para outros zoológicos com melhores condições de espaço.

O Mangal das Garças, também em Belém, é um parque de 40.000 metros quadrados às margens do rio Guamá, que busca representar as diferentes vegetações existentes na Amazônia Paraense, como as matas de terra firme, as matas de várzea e os campos. O parque apresenta também alguns viveiros de pássaros, além de uma grande quantidade de pássaros soltos que visitam o local, e também um borboletário, um orquidário, o memorial amazônico da navegação, entre outras atrações. O parque foi fundado em 2005 e é hoje uma das principais atrações turísticas de Belém. Sua implementação procurou aproveitar ao máximo as condições paisagísticas já existentes na área. Diferentemente do Museu Goeldi, seu objetivo não é

prioritariamente científico, mas sim turístico. Sua infraestrutura turística é bastante moderna e ali o visitante pode passar algumas horas agradáveis em contato com a natureza, sem precisar se embrenhar na mata fechada e podendo contar com o acesso a restaurantes, lojas de souvenirs, etc. Trata-se de uma forma confortável de se aproximar do mundo natural a partir das necessidades de entretenimento turístico do homem contemporâneo.

Pascoal e Pantaleão são respectivamente meu gato e meu cachorro, animais domésticos urbanos que habitam a cidade de São Paulo. Ambos foram retirados da rua em situação de abandono e passaram a conviver conosco em nossa residência. Como a maioria dos pets contemporâneos, eles possuem as tradicionais regalias dos animais domésticos, como caminhas, coleiras enfeitadas, biscoitinhos, idas frequentes ao veterinário, além de saberem reconhecer diversas palavras de ordem de seus donos. É comum que os animais domésticos se adequem à personalidade e estilo de seus donos, sendo muitas vezes humanizados. Da mesma forma, o convívio com animais domésticos é bastante enriquecedor e nos ensina outras formas de perceber, além de atender nossas necessidades de contato com a natureza, principalmente em grandes metrópoles como São Paulo.

É comum também que os humanos, principalmente os que apreciam animais, busquem cercar-se de imagens de bichos, consumindo produtos culturais que os retratam, como livros de fotografias de pets, filmes e animações, animais de pelúcia, entre outros objetos. Entre as mais novas atrações culturais estão também os jogos eletrônicos, com os quais é possível construir pequenas narrativas com animais, salvando-os de perigos ou colocando-os em aventuras. Um destes jogos mais populares, disponível tanto na internet como em celulares, é o *Pet Rescue*. Lançado em 2012 pela empresa King.com, o jogo logo se tornou popular, pela facilidade com que pode ser acessado e o apelo visual de simpáticos animais coloridos que devem ser salvos pelo usuário. O jogo utiliza um esquema simples, comum a diversos *games* eletrônicos, no qual o jogador deve clicar sobre blocos coloridos que eliminam outros blocos da mesma cor a seu redor, liberando assim espaço para que os bichinhos que estão empilhados sobre os blocos venham caindo até o chão, por onde podem fugir caminhando e serem salvos. Com o avanço das fases no jogo, surgem outras ferramentas que auxiliam o jogador a eliminar os blocos, entre elas foguetes, bombas e balões que explodem, além de chaves que abrem pequenas jaulas ou marretas que quebram caixas de vidro. Conforme se avança no jogo, os animais começam a aparecer em caixas para pets e vai se tornando cada vez mais

difícil sua libertação. Quando são libertados, os cachorrinhos, passarinhos, porquinhos e até peixinhos emitem sonzinhos alegres, além de sorrirem para o jogador.

A despeito da interface colorida e da simpática presença dos bichinhos animados, *Pet Rescue* apresenta-os de forma bastante artificial, que pouco tem em comum com animais reais, a não ser seu subjugo à dominação humana. Os animaizinhos são apresentados como mercadorias empilhadas, junto a caixas, parecendo estar sendo transportados e armazenados em um cais de porto. Não se trata exatamente de uma arca de Noé, mas sim uma visão estereotipada de animais como mercadorias. A inserção de imagens de bombas, foguetes, cadeados e chaves, que em princípio nada teriam a ver com o mundo animal, parece um pouco sem sentido no início, mas se pensamos sobre isso podemos perceber a violência e a dominação de uma mecânica mercantilista à qual os animaizinhos estão sujeitos. Logicamente a intenção do jogo não é despertar questionamentos filosóficos e sim divertir, assim a convivência dos animais com estes elementos díspares e agressivos geralmente nem é percebida pelo jogador, que quer cada vez explodir mais bombas e foguetes para libertar mais animaizinhos, para assim ganhar mais pontos no jogo e em sua consciência.

Ao mesmo tempo que este jogo diverte os humanos aficionados por animais, criando uma empatia com eles, ele denota a grande artificialidade e dominação com a qual nos relacionamos com o mundo natural. É bem mais confortável nos divertirmos com jogos que representam bichinhos no meio eletrônico do que nos relacionarmos diretamente com animais reais, principalmente em seu habitat natural.

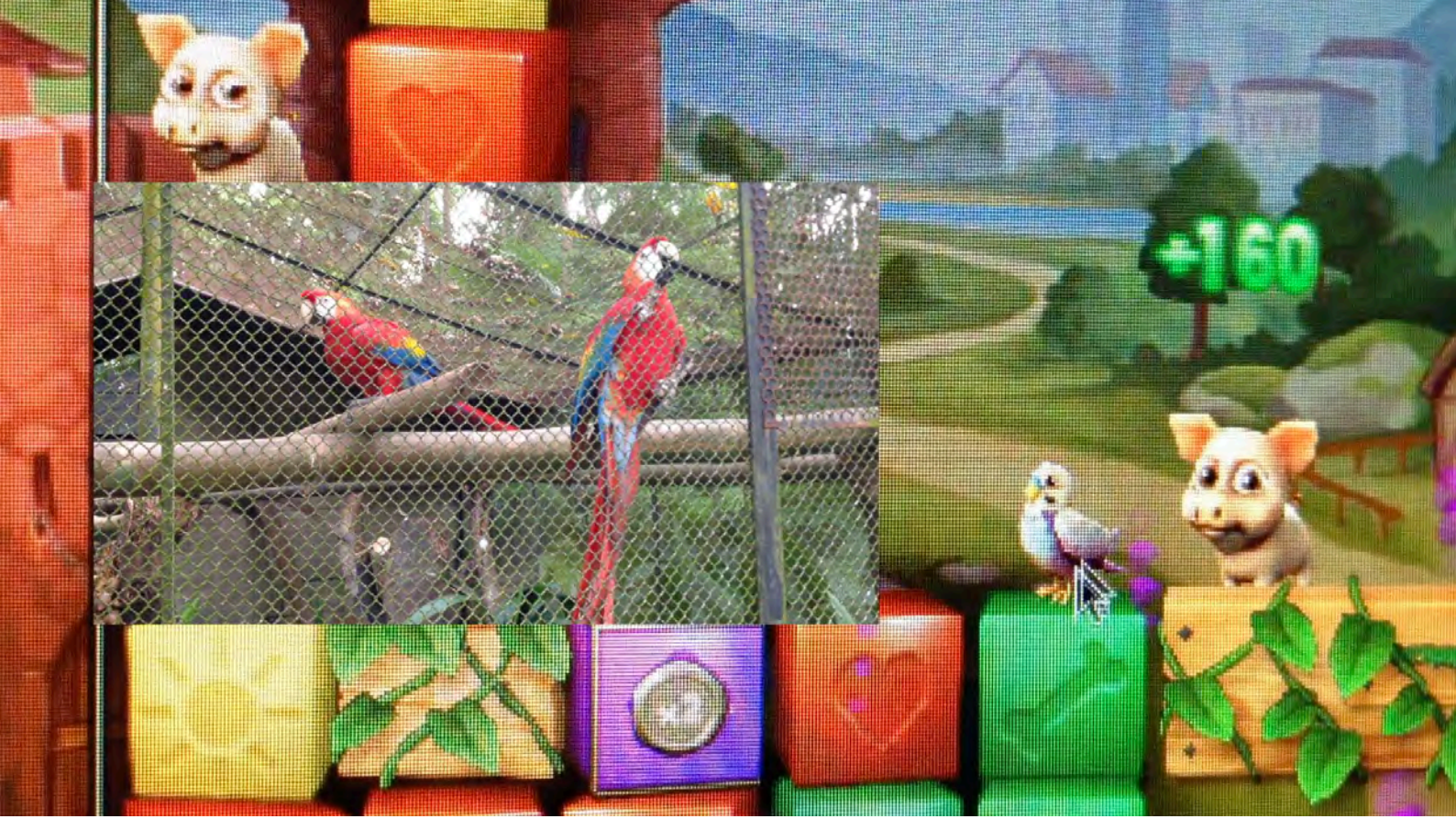
Mas afinal, o que tem em comum o Parque Zoobotânico do Museu Goeldi, o Mangal das Garças, o jogo *Pet Rescue* e meu gato e meu cão domésticos? Os animais presentes em todos estes casos perdem algo de sua animalidade para se tornarem mais acessíveis às necessidades humanas. São as imagens destes animais, selvagens, amazônicos, domésticos ou midiáticos que aparecem no vídeo que compõe a videoinstalação ZOO, de minha autoria em conjunto com Síssi Fonseca. O trabalho busca refletir sobre o aprisionamento dos animais e sua relação com os homens. A videoinstalação é complementada por uma performance, que aprofunda as questões poéticas do trabalho. As imagens que compõem o vídeo projetado são bastante contrastantes entre si. À primeira vista, não há nenhuma conexão entre elas. É bastante estranho contrapor animações de bichinhos eletrônicos com imagens de garças e

outros pássaros exóticos, macacos irritados em jaulas, tartarugas, jacarés e animais domésticos em suas atividades cotidianas. São imagens de naturezas distintas, algumas de qualidade fotográfica, outras com uma evidente construção eletrônica. Este estranhamento também é ressaltado pela forma como o vídeo é editado.

Frame do vídeo **ZOO**, de Hugo Fortes e Síssi Fonseca, 2013

Inicialmente vemos a imagem da cabeça de uma mulher de costas, com o cabelo vermelho, e uma borboleta se aproximando e pousando em sua orelha, como se fosse um brinco. A filmagem refere-se a uma cena acontecida naturalmente no borboletário do parque Mangal das Garças. É a única cena do vídeo na qual aparece um humano, porém já oferece pistas de que as imagens a seguir terão a ver com a relação entre homens e animais. Na sequência vemos imagens de garças pousadas sobre uma construção arquitetônica, a imagem de um cão doméstico, um outro engraçado cão em animação eletrônica, macacos agitados dentro de uma jaula, e assim por diante. Na maior parte das imagens há cortes secos entre uma e outra, sem haver muita conexão narrativa entre elas. A partir da imagem dos macacos é introduzido um efeito de luz estroboscópica que pisca muito fortemente sobre as imagens, ofuscando a vista do observador. Além de imprimir um certo ritmo ao vídeo, este recurso aumenta a artificialidade das cenas, e apresenta os animais em uma situação mais irritante, que remete a faróis de emergência ou alerta. No desenrolar do vídeo, a tela começa a ser dividida em partes, às vezes mostrando imagens dos animais reais dentro do mesmo campo visual que as imagens dos jogos eletrônicos. Há também alguns momentos em que se percebe uma sobreposição entre essas imagens de naturezas distintas, de forma que as imagens de caráter fotográfico percam seu aspecto ilusionista e passem a figurar como construção artificial misturada às imagens eletrônicas. Em algumas partes, percebe-se uma correlação formal entre as imagens sobrepostas, como, por exemplo, as cenas em que a textura dos pixels ampliados dos jogos eletrônicos se assemelha à malha das grades das jaulas dos animais do zoológico. Outras vezes as conexões entre as imagens são mais cromáticas, como a correlação da plumagem das araras e das cores berrantes dos jogos eletrônicos. Há também alguns casos em que se dá uma insinuação narrativa irônica na sequência de imagens, como o caso do gato que parece querer agarrar os pássaros que aparecem logo a seguir.

Embora possa-se perceber às vezes algumas destas conexões, o vídeo apresenta uma edição bastante fragmentada, que não tem o objetivo de contar uma história com começo, meio e fim, já que na videoinstalação ele é apresentado em *looping*. Na verdade, o vídeo já foi concebido para ser utilizado exclusivamente na vídeoinstalação, onde aparece ainda mais fragmentado devido ao fato de sua projeção não ocorrer sobre uma tela plana, mas sim sobre uma construção tridimensional feita de caixas de plástico translúcido. A construção é uma espécie de pirâmide montada com caixas geralmente utilizadas para arquivos de escritório. As caixas



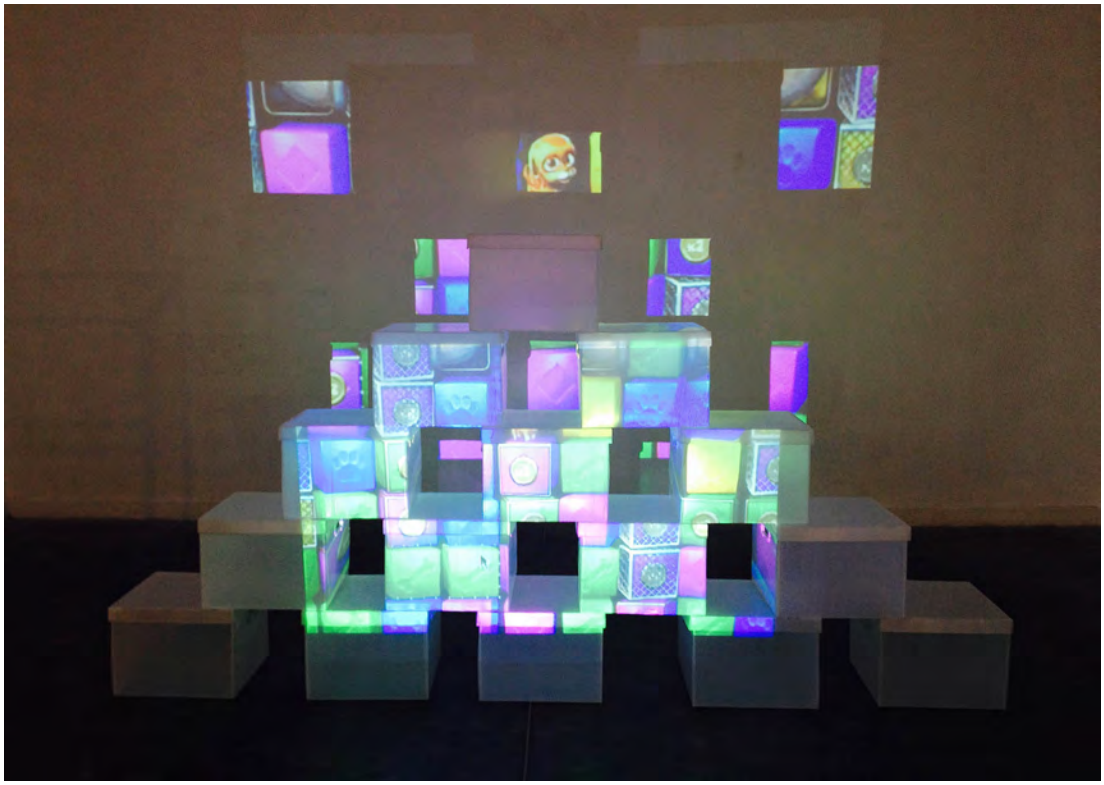
Frame do vídeo **ZOO**, de Hugo Fortes e Síssi Fonseca, 2013

são dispostas em fileiras, com um certo espaço entre si, de forma que a fileira da camada superior possui uma caixa a menos do que a da camada inferior e se equilibra sobre os vãos da camada inferior. Desta forma, ao projetarmos o vídeo sobre esta construção, parte das imagens aparece na superfície frontal das caixas e outra parte vaza pelos vãos entre as caixas, sendo projetada ampliada na parede que está ao fundo. Assim, as imagens do vídeo, que já são fragmentadas pelos recursos de edição, apresentam agora uma configuração ainda mais complexa, em uma rede de camadas de imagens decompostas em diferentes planos espaciais. Mesmo com essa fragmentação, entretanto, é possível reconhecer as imagens originais.

O fato das caixas serem feitas de plástico polionda translúcido confere uma certa textura à projeção luminosa, que intensifica o seu aspecto eletrônico. Além dos aspectos formais, a utilização de caixas de plástico geralmente utilizadas como arquivos ou para acondicionamento visa remeter ao aprisionamento dos animais, além de intensificar a artificialidade da construção na qual são projetadas cenas do mundo natural domesticado. Há também uma correlação entre as caixas da instalação e as caixas que aparecem no jogo eletrônico *Pet Rescue*, que aparece no vídeo. No jogo, as caixas aparecem empilhadas juntos com os animais e vão caindo conforme se clica nelas, para se fazer pontos e liberar os pequenos bichinhos. É bastante clara a representação dos animais como objetos, empilhados em meio a mercadorias. O movimento das caixas virtuais, que ocorre no jogo, é também reproduzido durante a performance ao vivo, na qual duas pessoas interagem com as caixas de plástico da instalação.

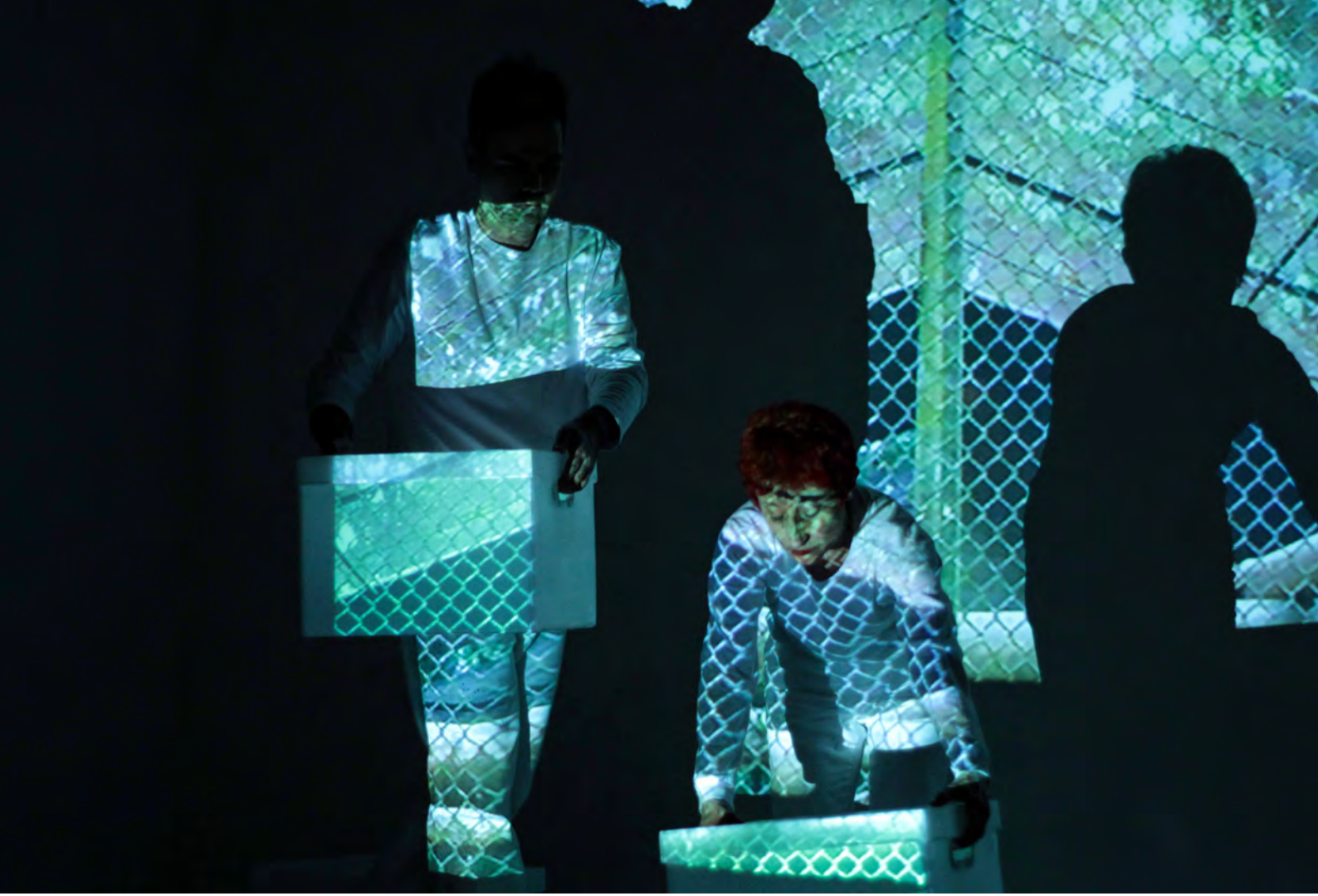
Embora a videoinstalação possa existir independentemente da performance, é no momento da atuação da performance que seus conteúdos semânticos se tornam mais claros. Durante a performance, os artistas Hugo Fortes e Síssi Fonseca movimentam as caixas de plásticos, desmontando a construção piramidal e remontando-a novamente ao final. Conforme os *performers* vão movimentando as caixas, a projeção vai se alterando também, já que são modificados os vãos entre as caixas por onde a projeção atravessa formando imagens fragmentadas na parede. Em sua ação, os *performers* criam diversas outras construções com as caixas, ora deixando a projeção totalmente aberta, ora obstruindo suas imagens com as construções. Ambos *performers* usam roupas todas brancas, de forma que a projeção também seja visível sobre seus corpos. Seus movimentos são lentos e repetitivos, como os de funcionários que transportam caixas em um armazém. A construção com caixas também remete a construções infantis, como uma espécie de jogo. Em alguns momentos, os *performers* se assemelham a animais enjaulados, espiando por trás das estruturas de caixas ou interagindo de forma tediosa com o ambiente artificializado. Há um certo ritmo no desenrolar da performance, ainda que seja principalmente lento. As expressões dos *performers* são neutras, remetendo a um certo enfado ou cansaço.

A performance funciona como uma espécie de atualização da videoinstalação, imprimindo energia a um espaço anteriormente estático. Porém mesmo quando a videoinstalação se apresenta sem a performance, percebe-se um ritmo pulsante no trabalho, obtido principalmente através da repetição dos momentos da luz estroboscópica que aparece em algumas



Videoinstalação **ZOO**, de Hugo Fortes e Síssi Fonseca
Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 2013

das imagens. O trabalho foi apresentado integralmente pela primeira vez no FASE 5.0, festival de arte e tecnologia realizado no Centro Cultural da Recoleta, em Buenos Aires, em 2013. Dependendo do espaço expositivo, o trabalho pode se alterar, bem como a performance pode assumir novas configurações. Acho interessante pensar uma obra de arte que não possui uma única forma fixa de apresentação, mas uma estrutura poética e alguns elementos e procedimentos norteadores, que podem receber diferentes atualizações. A introdução da performance junto a instalações, busca evidenciar o caráter dinâmico da prática artística e acrescenta um conteúdo poético que reforça o caráter de transformação a que esses trabalhos estão sujeitos.



Performance na Videoinstalação **ZOO**, de Hugo Fortes e Síssi Fonseca
Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 2013.
Foto Patricia Moreira

Várias das questões tratadas neste trabalho são discutidas filosoficamente no belo texto "Porque olhar os animais?", de John Berger (1980), que tem se tornado um dos escritos seminais para os estudiosos dos *animal studies*[1]. Embora eu tenha tomado conhecimento do texto após a realização do trabalho "ZOO", chama-me a atenção a proximidade entre as colocações de Berger e as questões propostas pelo meu trabalho. Assim, encontro em seu texto questões intuídas em meu trabalho de arte, que porém ainda não haviam sido por mim totalmente verbalizadas. O autor busca compreender a relação entre homens e animais, considerando os aspectos simbólicos envolvidos nesta relação e, sobretudo, as questões éticas relacionadas a nossa lida com os animais. Inicialmente, Berger afirma:

> Os animais nascem, são sencientes e mortais. Nestas coisas eles lembram o homem. Em sua anatomia superficial - e menos em sua anatomia profunda - em seus hábitos, em seu tempo, em suas capacidades físicas, eles diferem do homem. Eles são ao mesmo tempo parecidos e diferentes. (BERGER, 2009, p.13) [2]

Berger procura investigar quais são as questões que nos tornam ao mesmo tempo parecidos e diferentes dos animais. O autor é um dos primeiros a introduzir a questão do olhar dos animais para os homens, que posteriormente será retomada por autores como Jacques Derrida (2011), entre outros.

Em "O animal que logo sou", Jacques Derrida afirma que a história da filosofia, em geral, observa o animal como um objeto de estudo distante, que se coloca em oposição ao homem e não se manifesta como sujeito. Para Derrida, os discursos de Descartes, Kant, Heidegger, Lacan e Levinas "faziam do animal um teorema, uma coisa vista que não vê" (DERRIDA, 2011, p. 33). O animal, portanto, era visto como um objeto de estudo, sem direito a uma existência enquanto indivíduo subjetivo. O fato de ser observado por um animal, mais precisamente por seu gato, leva Derrida a pensar que o animal teria também uma subjetividade, uma forma de percebê-lo que é própria de sua experiência enquanto animal, a qual é inacessível aos humanos, porém existe peremptoriamente.

Para Berger (2009) a troca de olhares entre um homem e um animal, ao mesmo tempo em que estabelece uma relação, representa também um abismo entre duas existências inescrutáveis. Ainda que possa haver um abismo entre dois seres humanos, este abismo pode ser minimizado através da comunicação por meio da linguagem, o que se torna mais difícil

na relação homem-animal. Berger estabelece ainda um paralelo entre os binômios natureza--cultura e animal-homem. O homem seria portanto um animal que se tornou cultura.

A relação do ser humano com o animal é de fato mediada pelas questões culturais. Ao longo da história, os animais foram diversas vezes utilizados para simbolizar questões culturais próprias dos homens. Os vários aspectos nos quais os animais superam os humanos, como sua capacidade de voo, seus sentidos apurados, sua força e rapidez , entre outras qualidades, foram contados em inúmeras narrativas culturais da história humana. Os animais muitas vezes tornaram-se representações das aspirações dos homens, sendo comum sua visualização como deuses ou seres mágicos que estabelecem uma certa relação com forças superiores.

Apesar de toda esta história pregressa, com o processo de industrialização e o êxodo rural, os animais foram perdendo sua força mítica no imaginário coletivo humano para se tornarem puramente mercadorias, integradas ao sistema de produção capitalista. Para Berger, "esta redução do animal, que tem uma história tanto teórica como econômica, é parte do mesmo processo através do qual o homem foi reduzido a unidades produtivas e consumidoras isoladas."[3] (BERGER, 2009, p. 23)

Berger também reflete sobre a representação dos animais nos produtos da indústria cultural e a sua incorporação como animais domésticos. Para o autor, nessas representações a categoria "animal" perdeu sua importância e os animais foram cooptados pela situação do espetáculo midiático, sendo humanizados ou tratados como membros da família. Os personagens de Disney, entre tantos outros animais dos filmes e histórias em quadrinhos, são um exemplo claro disso. Eles vivem em cidades, vestem roupas, possuem empregos e dinheiro e comportam-se como humanos. Os livros de fotografia de animais e os documentários sobre a vida selvagem, ao mostrarem cenas construídas com aparatos tecnológicos que permitem ver coisas difíceis de serem visualizadas a olho nu, como o congelamento dos movimentos das asas de um beija-flor ou uma vista aproximada da boca de um leão, são para Berger uma forma de tornar o animal ainda mais invisível, na medida em que minimizam o mistério em que os animais estavam envolvidos ao longo de sua história mítica. Sua espetacularização banaliza sua importância como um ser que possui sua própria alteridade em relação ao homem, tornando-o acessível e manipulável. Berger critica ainda a humanização dos *pets* no ambiente doméstico. Para ele, o crescimento da incorporação dos animais à família e o desenvolvimento

do comércio de produtos para *pets* se deu em função do processo de separação do homem do ambiente do campo. Os animais domésticos, embora possam suprir nossas necessidades de estar próximos da natureza, perdem o que lhe seria mais próprio enquanto animais, adequando-se à vida de seus donos.

Os zoológicos também surgem no mesmo período em que o homem se afasta da vida campestre. Os primeiros zoológicos públicos aparecem principalmente no século XIX e foram pensados de forma a endossar o poder colonialista moderno. A captura de animais servia como representação das terras conquistadas e a troca de animais entre governantes de diferentes países era uma forma de simbolizar e afirmar suas relações diplomáticas. Como vimos, o próprio surgimento do Museu Goeldi e Parque Zoobotânico de Belém está relacionado com estas questões políticas, já que se pretende estabelecer uma coleção zoobotânica nacional, uma vez que a flora e fauna brasileira estavam sendo muito mais estudadas nos países europeus do que em seu país de origem. Pelo que vemos, esta situação não mudou muito hoje e ainda é bastante grande a presença de estrangeiros na Amazônia nos dias atuais.

John Berger nos conta também que o surgimento dos zoológicos trouxe consigo o implemento da indústria de brinquedos como animais de pelúcia e jogos com representações de bichos. Se antes os animais eram imaginados pelas crianças, que podiam ver em um pedaço de pau um cavalo galopante, acessando assim as forças míticas que envolviam os animais, agora os bichinhos de pelúcia cada vez mais realísticos servem para alienar cada vez mais os animais do mundo natural, tornando-os domesticáveis e transformados em simples objetos. Esta mesma lógica é a que vemos no game *Pet Rescue*, utilizado na videoinstalação ZOO. Os simpáticos bichinhos, empilhados entre caixas, balões e bombas, pouco guardam de seu aspecto mítico, apresentando-se muito mais próximos das convenções dos desenhos ilustrados do que da configuração formal dos corpos de animais reais.

Berger também menciona o certo desapontamento que temos quando vemos os animais em zoológicos. Aquele comportamento selvagem e livre que atribuímos aos animais míticos é muito distante do tédio em que os animais enjaulados estão imersos. A decoração teatral que procura reproduzir o habitat natural do animal acaba por reforçar a própria marginalização a que os animais estão sujeitos. Se por um lado o seu isolamento nos zoos pode até contribuir para a perpetuação de espécies ameaçadas (pelo próprio homem) e para o estudo da biologia, por

Performance na Videoinstalação **ZOO**, de Hugo Fortes e Síssi Fonseca
Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 2013.
Foto Patricia Moreira

outro lado os animais vivem ali uma vida artificial, distanciados das outras espécies e do próprio mundo. Berger conclui que o olhar entre o homem e o animal, que historicamente serviu como um ponto de ligação entre o humano e o sagrado foi praticamente extinto.

> O propósito público dos zoos é oferecer aos visitantes a oportunidade de olhar os animais. Porém em nenhum lugar do zoo um estranho pode encontrar a mirada de um animal. Na maior parte das vezes, o olhar dos animais pisca e desvia. Eles olham para os lados. Eles olham cegamente além. Eles escaneiam mecanicamente. Eles foram imunizados para o encontro, porque nada pode mais ocupar um papel central em sua atenção. (...)Essa perda histórica, da qual os zoos são um monumento, é agora irremediável para a cultura do capitalismo." (BERGER, 2009, p.37) [4]

Essas considerações, embora tenham sido apresentadas por Berger há mais de 40 anos atrás[5], permanecem válidas até os dias de hoje e fazem todo sentido na compreensão da obra "ZOO". Na verdade, o avanço tecnológico ocorrido nas últimas décadas, tornando-nos seres mergulhados nas imagens digitais, contribuiu para que a alienação dos animais em nosso mundo urbano seja ainda maior. As crianças de hoje nem mesmo prestam tanta atenção em bichos de pelúcia, que já eram vistos como objetos alienantes por Berger em décadas anteriores. Preferem jogar games eletrônicos em seus celulares, relacionando-se mais com as imagens do que com o mundo natural.

Ainda que se realize no campo da cultura e das imagens, a videoinstalação performática "ZOO" busca oferecer uma discussão crítica a respeito destas questões. Não se trata de oferecer uma solução, já que, além de este não ser o papel da arte, as perdas de nosso contato com o mundo natural e sua aculturação são processos irreversíveis. Trata-se porém de uma sensibilização poética que pode nos fazer pensar nestes processos e ao menos almejar a construção de um futuro diferente, possível ou não. Ao inserirmos os corpos dos *performers* em meio à construção de imagens digitais de animais reais ou seus correspondentes na indústria de jogos eletrônicos, buscamos nos colocar fisicamente em um espaço que nos aprisiona através da cultura. Somos corpos mecânicos em meio a caixas, deslocamo-nos entediados, mas ainda respiramos. Ocupando o mesmo local dos animais por trás das jaulas, estamos nós agora, artistas-animais-culturais, tentando espiar além, buscando encontros com outros olhos, esgueirando a vista por entre as brechas das construções imagéticas que nós mesmos criamos.

Artigo aceito pra publicação em dezembro de 2016.

Notas

1 Os *animal studies* ou estudos animais tem se constituído como um recente campo de investigação "que vem se afirmando como um espaço de entrecruzamento de várias disciplinas oriundas das ciências humanas e biológicas, em torno de dois grandes eixos de discussão: o que concerne ao animal propriamente dito e à chamada animalidade e o que se volta para as complexas e controversas relações entre homens e animais não humanos."(MACIEL, Maria Esther, 2011, p.7). Entre as principais referências para estes estudos estão textos de Donna Haraway, Jacques Derrida, John Berger, Giorgio Agamben, J. M Coetzee, entre outros.

2 Tradução nossa. Texto original: *"Animals are born, are sentient and are mortal. In these things they resemble man. In their superficial anatomy - less in their deep anatomy - in their habits, in their physical capacities, they differ from man. They are both like and unlike".*

3 Tradução nossa. Texto original: *"This reduction of the animal, which has a theoretical as well as economic history, is part of the same process as that by which men have been reduced to isolated productive and consuming units."*

4 Tradução nossa. Texto original: *"The public purpose of zoos is to offer visitor the opportunity of looking at animals. Yet nowhere in a zoo can a stranger encounter the look of an animal. At the most, the animal's gaze flickers and passes on. They look sideways. They look blindly beyond. They scan mechanically. They have been immunized to encounter, because nothing can any more occupy a central place in their attention. (...) This historic loss, to which zoos are a monument, is now irredeemable for the culture of capitalism.*

5 O texto "Why look at animals?", foi publicado por John Berger originalmente em inglês em 1980.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. The Open. *Man and Animal.* Stanford, California: Stanford University Press. 2004

BERGER, John. *Why look at animals?* London: Penguin books. 2009.

DERRIDA, Jaques. O animal que logo sou. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

FORTES, Hugo Fernando Salinas, Junior. *Interações entre natureza e ciência na arte contemporânea.* In: Art & Sensorium, v. 1, p. 79-96, 2014.

MACIEL, Maria Esther. *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica.* Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

ULLRICH, Jessica et al (Hrsg.). *Ich das Tier. Tiere als Persönlichkeiten in der*

Kulturgeschichte. Berlin: Reimer Verlag, 2008.

Sites

http://www.mangaldasgarcas.com.br/ (consultado em 02/03/2017)

http://www.museu-goeldi.br/ (consultado em 02/03/2017)

http://www.techtudo.com.br/tudo-sobre/pet-rescue-saga.html (consultado em 02/03/2017)

Crítica dissensual: estética e densidade conceitual frente ao julgamento ético da intencionalidade artística

*Francisco Dalcol**

RESUMO: Propõe-se uma discussão teórica voltada a impasses da crítica com a virada social nas práticas artísticas e o esvaziamento dos critérios estéticos, problematizando uma tendência que toma a ética como valor e critério privilegiado para avaliar trabalhos processuais, desmaterializados, colaborativos e relacionais. Especula-se que tal abordagem tem caráter despolitizado se desconsiderar os antagonismos e a densidade conceitual em favor da intencionalidade dos artistas que usam situações sociais para produzir projetos participativos e/ou colaborativos. A partir de Néstor García Canclini, Hal Foster, Nicolas Bourriaud, Claire Bishop e Jacques Rancière, elabora-se uma compreensão do caráter crítico e político da arte como modo de operar uma crítica dissensual capaz de articular o estético sem sujeitá-lo ao julgamento ético.

PALAVRAS-CHAVE: crítica, estética, dissenso.

ABSTRACT: It proposes a theoretical discussion focused on the impasses of criticism with the social turn in the artistic practices and the emptying of the criteria of aesthetic, problematizing a tendency that takes ethics as value and criterion to evaluate process, dematerialized, collaborative and relational works. It is speculated that such an approach has a depoliticized character if one disregard antagonisms and conceptual density in favor of the intentionality of artists who use social situations to produce participatory and/or collaborative projects. From Néstor García Canclini, Hal Foster, Nicolas Bourriaud, Claire Bishop and Jacques Rancière, an understanding of the critical and political character of art is developed as a way of operating a dissensual critique capable of articulating the aesthetic without subjecting it to ethical judgment.

PALAVRAS-CHAVE: criticism, aesthetics, dissensus.

*Francisco Dalcol é crítico, pesquisador e curador independente. Doutorando em Artes Visuais – História, Teoria e Crítica pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) – Bolsista Capes. Membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e da Associação Brasileira de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP).

Em meio à dispersão da diversidade das práticas artísticas contemporâneas, há uma proliferação de projetos processuais, relacionais, colaborativos e desmaterializados que tomam o campo social como horizonte de atuação. São artistas que renunciam à produção de objetos artísticos para desencadearem processos de troca e colaboração com interesse no outro e na coletividade. Muitas dessas práticas fazem do espaço expositivo ou do *site-specific* o lugar privilegiado para a ativação de propostas abertas que se desenvolvem como laboratórios experimentais, ampliando noções de participação do público pela proposição de modelos de sociabilidade temporária. Esteticamente diferentes entre si, convergem no viés sociológico e político.

Ainda que tenham seus antecedentes na instalação, na performance, no *happening* e em outras experiências artísticas dos anos 1960 e 70 (ALBERRO, 2000), tais projetos artísticos se dão em um contexto diferente, da globalização contemporânea, no qual a arte é em grande parte definida, segundo Canclini, por dinâmicas e interações dentro e fora de seu próprio campo, em um processo de desdefinição que a torna *pós-autônoma*.

> Com este termo, refiro-me ao processo das últimas décadas no qual aumentam os deslocamentos das práticas artísticas baseadas em objetos a práticas baseadas em contextos até chegar a inserir as obras nos meios de comunicação, espaços urbanos, redes digitais e formas de participação social onde parece diluir-se a diferença estética (CANCLINI, 2012, p. 24).

O entendimento da condição pós-autônoma da arte oferece um viés crítico para se analisar práticas de artistas que não têm a especificidade estética entre suas preocupações, mas a expansão da arte às zonas da vida social. Contudo, reivindicar uma compreensão do estético é tarefa necessária para se pensar os contornos que a reflexão crítica assume face aos critérios utilizados para tratar de projetos artísticos que agregam sujeitos em ações momentâneas e participativas e cujos interesses se voltam à coletividade, à participação e à colaboração.

A condição pós-autônoma da arte é acompanhada por um giro transdisciplinar na articulação entre os campos que envolve a redefinição do papel do artista, que passa a atuar como um produtor que leva em conta o processo de produção-circulação-consumo. Metodologias e procedimentos da etnografia e da antropologia se apresentam como ferramentas para um tipo de arte que se posiciona nos debates sobre identidade, alteridade e transculturalidade. Para Canclini, não se trata de um processo de convergência amigável:

> O giro transdisciplinar da arte, da antropologia e da sociologia configura uma situação do saber na qual entram em conflito a análise sobre processos estéticos que realizam estas ciências com experimentações desenvolvidas por artistas e com situações interculturais de circulação e de recepção. Mudam também os modos pelos quais as obras e as experiências artísticas são reinterpretadas ou disciplinadas pelas instituições que as expõem (CANCLINI, 2012, p. 49).

Quando comenta tais transformações globais e seu impacto na configuração do campo da arte em relação aos outros campos, Canclini considera artistas como León Ferrari, Antoni Muntadas, Santiago Sierra e Carlos Amorales, realizadores de propostas que incitam perguntas sociológicas e antropológicas cujos sentidos não se esgotam na materialidade das obras. São artistas que se apresentam como pesquisadores e pensadores ao tensionar os relatos dominantes, os consensos políticos e sociais, as relações entre os indivíduos e os modos de agrupamento.

Ainda nos anos 1990, Hal Foster já havia chamado a atenção para uma virada social na arte contemporânea com o interesse artístico pelas relações com a sociedade, a história, a economia e a política, expandindo o trabalho de arte em direção à pesquisa social e cultural. Em outras palavras, o campo havia se transformado em uma área transdisciplinar com forte influência das ferramentas e das metodologias próprias da antropologia. Sua análise propõe certo tipo de virada política, uma vez findada a era das utopias vanguardistas do projeto moderno. Como forma de iluminar essas práticas, Foster articula uma correlação ao mesmo tempo diacrônica e sincrônica: assim como as vanguardas históricas, as neovanguardas mantiveram em coordenação crítica os eixos *vertical* (temporal, a dimensão histórica da arte) e *horizontal* (espacial, a dimensão social da arte), enquanto que as práticas etnográficas na arte e nas teorias contemporâneas operaram uma expansão que privilegiou o eixo horizontal. Essa análise leva o autor a discutir o lugar das práticas artísticas a partir do que denomina de *virada para o referente* – a saber, uma virada das elaborações específicas do meio artístico para projetos artísticos no campo social.

Em sua argumentação, Foster retoma o texto "O autor como produtor", no qual Walter Benjamin exorta o artista de esquerda e politicamente engajado a se colocar ao lado do proletariado, decidindo a favor de qual causa colocará sua atividade como fundamento do seu progresso político (BENJAMIN, 1986, p. 120). Benjamin equiparava o artista avançado ao trabalhador revolucionário, ambos impelidos a intervir nos meios de produção (de arte ou de

trabalho) como modo de transformação do "aparato" da cultura burguesa. Ao tomar a noção de *autor como produtor*, Foster desloca sua atividade do âmbito *econômico/luta de classes* para o *social/disputas culturais*, propondo que, na arte de ponta de esquerda, surgiu um novo paradigma, o do *artista como etnógrafo*: "É com a virada etnográfica na arte e na teoria contemporâneas (...) que a virada de elaborações específicas do meio para projetos específicos de debate torna-se tão pronunciada" (FOSTER, 2014, p. 9). Essa virada decorrida entre os anos 1980 e 90, salienta Foster, tem relação não com um desejo de revolução utópica de transformação da sociedade como em Benjamin, mas com as reações de viés multicultural e interdisciplinar contra a capitalização da cultura e a privatização geral da sociedade e da cultura operadas pelas políticas neoliberais.

> Nesse novo paradigma (o artista como etnógrafo), o objeto da contestação ainda é em grande medida a instituição de arte capitalista-burguesa (o museu, a academia, o mercado e a mídia), suas definições excludentes de arte e artista, identidade e comunidade. Mas o sujeito da associação mudou: é o outro cultural/étnico, em nome de quem o artista engajado mais frequentemente luta. (...) Apesar de sutil, esse desvio de um sujeito definido em termos de relação econômica para um sujeito definido em termos de identidade cultural é significativo (FOSTER, 2014, p. 160).

A teorização de Foster é chave para a problematização das relações da arte com *um outro social ou étnico* e para se analisar de forma crítica posicionamentos de artistas membros de classes e/ou lugares de fala privilegiados que se voltam a culturas e extratos sociais diferentes. Trata-se de algo que Benjamin já havia alertado em seu texto ao dizer que, mesmo engajado socialmente, o intelectual não é o proletário – embora, paradoxalmente, seja a condição de intelectual que o coloque em posição que permita reconhecer a exploração a que o proletário está submetido. Se por um lado há um deslocamento da relação econômica para a identidade cultural que distingue o *autor como produtor* do *artista como etnógrafo*, por outro lado alguns pressupostos do modelo de Benjamin persistem no *paradigma do etnógrafo*, mas de modo problemático. Segundo Foster: 1) o lugar da transformação política é também o lugar da transformação artística; 2) esse lugar está sempre em outra parte, no campo do outro – no modelo do autor como produtor, o outro social, o proletariado explorado; no paradigma do etnógrafo, o outro cultural, o pós-colonial, o oprimido; 3) se o artista invocado não é visto como outro social e/ou cultural, seu acesso a essa alteridade transformadora é limitado; mas, se é visto como

esse outro social e/ou cultural, tem acesso automático à alteridade. Tal conjunto de pressupostos coloca o artista etnógrafo frente aos riscos do *mecenato ideológico*, verificado, por exemplo, em projetos que, somente pelo fato de envolverem ativismo social como intenção artística, já são previamente avaliados como críticos.

Ao abordar os novos lugares das práticas artísticas e políticas, Foster adensa a questão da *alteridade* e do *outro cultural* no paradigma etnográfico, discutindo a projeção desse *outro-fora*. A alterização nas práticas etnográficas é tratada sob o aspecto da *alterização do eu*, problematização fundamental para os modelos críticos na antropologia, na arte e na política. Foster chama atenção para os perigos da autoabsorção, na qual o projeto de uma *automodelagem etnográfica* se converte na prática de uma *autorrestauração narcisista* (FOSTER, 2014, p. 168). Tais problemáticas envolvendo a *alteridade* e a projeção desse *outro-fora* devem ser lidadas, argumenta Foster, com a *reflexividade*, embora ela não ofereça garantias de práticas críticas.

No mesmo período em que Foster investigava a relação entre os retornos de práticas históricas e as viradas nos modelos teóricos e críticos para iluminar determinadas práticas que ele identificava nos anos 1990, Nicolas Bourriaud publicava os ensaios que em 1998 seriam reunidos no livro *Estética relacional*. Sua tese é que a arte relacional "toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas" (BOURRIAUD, 2009, p. 19). O crítico e curador francês se baseia na possibilidade de a *arte relacional* propor situações de encontro entre arte e público em condições de agregar sujeitos em ações momentâneas e participativas, especialmente por interações suscitadas no espaço de apresentação da obra. O conceito se vincula a trabalhos que se valem de processos colaborativos e interativos e que procuram eliminar a distinção entre o artista produtor de objetos e os espectadores enquanto consumidores de imagens. Em seus ensaios, Bourriaud trata de artistas como Rirkrit Tiravanija, Liam Gillick, Pierre Huyghe, Maurizio Cattelán, Vanessa Beecroft, Carsten Höller, Dominique Gonzalez-Foerster e Philippe Parreno. São todos nomes que, em comum, realizam trabalhos abertos e instáveis, muitas vezes em colaboração, como projetos *work-in-progress* ou temporadas de residência.

Ao apontar nessas práticas artísticas a invenção de modos de sociabilidade a partir da ênfase na esfera da interação, Bourriaud ergueu a defesa de um modo diferenciado de inserção do espectador no contexto da obra. Assim, noções interativas, conviviais e relacionais foram convocadas para tratar de uma vertente artística interessada em experimentações sociais "como

um espaço parcialmente poupado à uniformização dos comportamentos" (BOURRIAUD, 2009, p. 13). Bourriaud argumenta que, em vez de uma relação individual entre o trabalho de arte e o observador, a *arte relacional* estabelece situações em que se dirige aos observadores não apenas como uma entidade social e coletiva, mas de modo que a eles são dados os meios para criar uma comunidade, por mais temporário ou utópico que isso venha a ser. O aspecto interativo, argumenta o autor, é físico no sentido de ser uma resposta às relações virtuais da internet e da globalização que, por um lado, estimularam um desejo por interações mais físicas e interações cara a cara entre as pessoas e, por outro lado, inspiraram artistas a adotar uma abordagem faça-você-mesmo em relação ao público. É o que Bourriaud chama de "aprender a habitar o mundo" ao invés de construí-lo pela ideia pré-concebida de evolução histórica: "[...] as obras já não perseguem a meta de formar realidades imaginárias ou utópicas, mas procuram construir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente, qualquer que seja a escala escolhida" (BOURRIAUD, 2009, p. 18).

Essas ideias estabelecem uma série de proximidades com o que se observou em práticas dos anos 1960 e 70, mas Bourriaud se esforça para distanciar os trabalhos contemporâneos daqueles das gerações anteriores. Para isso, aponta uma mudança de atitude como resposta às alterações sociais e de uma economia baseada em bens para uma economia de serviços: em vez de uma agenda utópica, os artistas buscam soluções provisórias; em vez de transformar o mundo, desejam habitá-lo melhor; em lugar de utopias do futuro, intentam microutopias do presente. E é a partir desse diagnóstico que o autor se lança a formular o significado político da estética relacional: "a arte contemporânea realmente desenvolve um projeto político quando se empenha em investir e problematizar a esfera das relações" (BOURRIAUD, 2009, p. 23).

Com sua estética relacional, Bourriaud se lança a redefinir a crítica de arte contemporânea argumentando que os anos 1990 trouxeram um impasse causado em grande parte pela falta de disposição dos críticos em deixar de abordar os trabalhos por meio da história da arte e dos valores dos anos 1960 e 70. A solução demandaria novos critérios como os da *arte relacional*, de modo a dar conta de um tipo de arte que busca estabelecer encontros interssubjetivos em que o sentido é elaborado coletivamente.

Desde que ganhou espaço nos debates teóricos sobre a crítica, a *estética relacional* foi alvo de reações que apontaram sua despolitização ao refutar o antagonismo, as hierarquias e as

oposições no campo social. Bourriaud parece precipitado ao argumentar que a arte relacional é uma *forma social* capaz de produzir relações humanas positivas. Ao defender a empatia, o apaziguamento dos confrontos e a coabitação comunitária, sua argumentação sugere que a interatividade da arte relacional gera por si democracia e emancipação. Canclini elabora a seguinte crítica:

> Nesta recomposição mundializada, a estética relacional aparece como uma "reformulação apressadinha" de um crítico-curador interessado em intervir espetacularmente na crise analítica da arte com um repertório enviesado de obras e sem se encarregar da complexidade social (CANCLINI, 2012, p. 146).

No texto "Antagonismo e estética relacional", publicado em 2004 na revista October[1], Claire Bishop elabora uma contundente crítica a Bourriaud. A pesquisadora inglesa reconhece que a arte relacional é um ponto de partida para se discutir os parâmetros de avaliação de projetos artísticos que se dedicam à coletividade, à colaboração e ao compromisso social. Entretanto, adensa pontos desconsiderados pela teoria relacional. Um deles parte da análise do trabalho de Rirkrit Tiravanija. Bishop comenta que os projetos desmaterializados de Tiravanija, híbridos de instalação e performance abertos ao estilo laboratório, revivem estratégias críticas dos anos 1960 e 70, mas apenas reproduzindo-as acriticamente, uma vez que não questionam a lógica do modelo econômico dominante que condiciona o contexto em que os trabalhos são apresentados. Outro exemplo vem de Liam Gillick, artista interdisciplinar que opera com esculturas, instalações e design gráfico. Bishop reconhece em suas obras heranças do legado da escultura minimalista e da instalação pós-minimalista, mas identifica uma clara oposição:

> (...) enquanto as caixas modulares de Judd faziam com que o observador percebesse seu movimento corporal em torno do trabalho, ao mesmo tempo em que também chamavam a atenção para o espaço em que estavam expostos, para Gillick basta que os observadores "dêem as costas para o trabalho e conversem uns com os outros". Em vez de o observador "completar" o trabalho, à maneira dos corredores de Bruce Nauman ou as videoinstalações de Graham em 1970, Gillick busca uma abertura perpétua em que sua arte seja um pano de fundo para outras atividades (BISHOP, 2011, p. 116).

No âmbito da teoria relacional, Bishop critica a qualidade das relações produzidas, na medida em que a noção de presença física do visitante, que em muitas das práticas dos anos 1960 e 70 era parte constitutiva das obras, na arte atual transforma-se muitas vezes apenas em

uma encenação próxima ao espetáculo e ao entretenimento. Assim, para a autora, as obras relacionais que facilitam diálogos não hierarquizados, assumindo-se como democráticas e éticas, não seriam políticas, além de correrem o risco de realizarem uma retomada acrítica das práticas antecedentes ao se instalar em espaços de agenciamento ou intercâmbio habitados pelos mesmos e iguais visitantes do espaço especializado da arte. Conjuntamente ao estatuto dessas relações, Bishop problematiza a ausência de questionamento do contexto em que elas se dão e a que finalidade possam atender.

> A qualidade das relações em "estética relacional" nunca é examinada ou colocada em questão. Quando Bourriaud afirma que "encontros são mais importantes que os indivíduos que os compõem", percebo que essa questão (para ele) é desnecessária; todas as relações que permitem "diálogo" são automaticamente presumidas democráticas e, portanto, benéficas. Mas o que "democracia" de fato significa nesse contexto? Se a arte relacional produz relações humanas, então a próxima pergunta lógica a se fazer é quais tipos de relações estão sendo produzidas, para quem e por que (BISHOP, 2011, p. 120).

Bishop propõe que as relações sejam problematizadas no interior de práticas artísticas a partir dos antagonismos e das tensões. Valendo-se das ideias de Ernesto Laclau e Chantal Mouffe, que ajudam a pensar uma teoria de democracia como antagonismo, Bishop afirma que uma sociedade democrática é aquela em que os antagonismos e os conflitos não desaparecem e cujas fronteiras e horizontes políticos estão permanentemente sendo revistos e colocados em debate. O contrário é uma sociedade em que o antagonismo é obliterado por um consenso imposto e autoritário, tendo como consequência a supressão da discussão e dos próprios princípios de participação democrática. Nesse sentido, a permanência de antagonismos não pressupõe a retirada da utopia do campo do político, mas a sustentação da possibilidade de um imaginário radical.

De modo a exemplificar suas críticas à teoria de Bourriaud, Bishop analisa dois artistas que considera uma espécie de antítese da *estética relacional*: Thomas Hirschhorn e Santiago Sierra. As questões propostas por seus trabalhos problematizam relações e contextos sem reconciliações harmoniosas, sustentando tensões que encontram uma dimensão política.

> Esses artistas estabelecem "relações" que enfatizam o papel do diálogo e da negociação em sua arte, mas o fazem sem que essas relações sucumbam ao conteúdo do trabalho. As relações

> produzidas por suas performances e instalações são marcadas por sensações de mal-estar e desconforto, em vez de pertencimento, porque os trabalhos reconhecem a impossibilidade de uma "microutopia" e, em vez disto, sustentam uma tensão entre observadores, participantes e contexto. Parte integrante dessa tensão é a introdução de colaboradores de realidade econômica distinta que, por sua vez, servem para desafiar a percepção da arte contemporânea como um domínio que engloba outras estruturas sociais e políticas (BISHOP, 2011, p. 125).

Com propostas bastante incisivas e subversivas, Hirschhorn e Sierra são autores de situações em que o público não é obrigado a participar literalmente, mas solicitado a ser um visitante reflexivo e pensativo. O espectador não é coagido a cumprir exigências interativas como na arte relacional, passando a ser visto como um sujeito de pensamento independente, o que oferece um pré-requisito para uma ação política e um pensamento crítico em arte.

Outro aspecto criticado por Bishop na teoria relacional é a argumentação de que trabalhos de arte abertos e participativos solicitam critérios éticos para o julgamento das relações produzidas, abrindo mão de critérios estéticos. Tal questão é em si sintomática de uma tendência da crítica contemporânea frente aos impasses do esvaziamento dos critérios de juízo estético, gerando um vácuo que parece ter sido preenchido por valores morais e éticos encontrados na intencionalidade do artista. Para Bishop, exemplares de *estética relacional* só podem ser eventualmente considerados criticamente políticos, como Bourriaud deseja, ao se analisar de que modo a arte contemporânea se dirige ao observador e ao se avaliar a qualidade das relações que produz. Assim, é preciso considerar que a ativação do público não é em si uma operação suficiente para configurar um ato democrático.

> O antagonismo relacional a que me refiro não seria baseado na harmonia social, mas na exposição daquilo que é reprimido ao se sustentar uma aparência de harmonia. Ele, portanto, proveria bases mais concretas e polêmicas para repensar nossa relação com o mundo e uns com os outros (BISHOP, 2011, p. 132).

Defensores das práticas relacionais podem argumentar que as obras participativas desalienam uma sociedade entorpecida e fragmentada pela instrumentalidade do capitalismo. Contudo, tal entendimento político leva a uma situação na qual tais práticas colaborativas são automaticamente percebidas como gestos artísticos críticos e engajados. Por isso, torna-se crucial discutir, analisar e comparar criticamente os trabalhos enquanto arte, discutindo o efeito social e a qualidade artística. Nesse sentido, a virada social na arte contemporânea teria incitado

uma virada ética que demonstra certa crise de parâmetros teóricos e conceituais para a crítica da arte. Como Bishop argumenta,

> (...) os artistas estão sendo crescentemente julgados por seus processos de trabalho – o grau em que eles suprem bons ou maus modelos de colaboração – e criticados por qualquer sinal de possível exploração que falhe em representar "completamente" seus temas, como se isso fosse possível. Tal ênfase no processo em detrimento do produto (ou seja, meios sobre fins) é justificada por sua oposição à predileção do capitalismo pelo contrário (BISHOP, 2008, p. 148).

Nessa virada dos modelos críticos, o significado artístico de determinados projetos é deixado de lado em favor da avaliação não só da intencionalidade do artista, mas também da sua relação com seus colaboradores, das recompensas criativas da colaboração e da renúncia autoral. Esse direcionamento tem feito com que uma compreensão ética dos trabalhos seja privilegiada em detrimento da discussão sobre a densidade conceitual e estética. Como efeito, uma vertente crítica parece se contentar em avaliar a qualidade das obras pelo modo como funcionam no nível da intervenção social, muitas vezes confundindo-se com práticas ativistas e de inclusão social. Como consequência, Bishop identifica cisões entre produção e crítica:

> E isto pode explicar, em algum grau, por que a arte socialmente engajada se libertou muito da crítica artística. A ênfase é deslocada da especificidade desagregadora de uma dada obra para um conjunto generalizado de preceitos morais (BISHOP, 2008, p. 150).

Bourriaud respondeu às críticas de Bishop em algumas ocasiões. No texto "Estética relacional, a política das relações", publicado no catálogo dos seminários da 27ª Bienal Internacional de São Paulo em 2006, o autor defende sua teoria relacional das acusações de que implicaria despolitização por meio da empatia e da coabitação comunitária. Bourriaud argumenta que uma obra deve ser avaliada por ela mesma e que, como crítico, não produz o seu significado *a priori*. Também toma posicão na discussão entre julgamento ético e estético descomprometendo-se com a intencionalidade artística.

> O julgamento ético diria respeito à intenção do artista, e no meu papel de crítico não estou aqui para julgar intenções. Muitas vezes, a intenção é assimilada como conteúdo. O fato de um artista declarar que é engajado em uma causa, para mim, não é crucial para o significado do trabalho. Certamente, isso influencia a interpretação que podemos fazer dele; é claro que é parte do trabalho, mas não é o conteúdo em si (BOURRIAUD, 2008, p. 335).

No mesmo texto, Bourriaud argumenta que a única maneira de a ética participar do julgamento estético na teoria relacional é pelo o que chama de "critérios de coexistência", defendendo a seguir que qualquer obra de arte produz uma imagem de valores sociais. Também oferece uma resposta à acusação de negar o contexto e a qualidade das relações entre artistas e público argumentando que a realidade social é produto de negociação e que a democracia é uma montagem de formas. Por fim, afirma que o valor político da arte "também reside em mostrar a precariedade do mundo, não representando esta precariedade, mas induzindo-nos a pensar que as sociedades em que vivemos hoje não são versões definitivas da realidade" (BOURRIAUD, 2008, p. 337).

A discussão articulada entre os textos e autores até aqui referidos pode ser adensada com a teoria elaborada por Jacques Rancière sobre arte e política. Inicialmente, é preciso reconhecer que as formulações desenvolvidas em especial por Claire Bishop apontam fecundos diálogos com a teorização de Rancière. São os casos, por exemplo, das aproximações entre as noções de antagonismo e dissenso e também da compreensão de que o caráter crítico e político da arte deve ser problematizado no interior das práticas artísticas, e não fora. Contudo, o filósofo francês oferece uma reflexão maior sobre o âmbito do estético na arte contemporânea, algo que não encontramos com o mesmo aprofundamento nos textos da pesquisadora inglesa.

Rancière pensa o estético não como uma teoria da arte sobre a sensibilidade ou o gosto, mas como um modo de ser específico das artes, daquilo que pertence ao modo de ser de seus objetos e sujeitos. A estética é, assim, um regime específico do sensível; de identificação e pensamento das artes: um modo de articulação entre maneiras de fazer e os modos de pensabilidade de suas relações. O regime estético identifica a arte no singular e afirma essa singularidade ao desobrigá-la de regras específicas; funda sua autonomia e articula essa autonomia numa espécie de devir que intervém na partilha do sensível; e mobiliza a configuração da experiência sensível com novos modos de sentir e novas formas de subjetivação política.

Ao mesmo tempo, a estética, diz Rancière, está na base da política, esta entendida não como exercício de poder, mas como conflito de objetos e sujeitos. Dito de outro modo, a arte e política têm a ver não por oferecer mensagens ou representações, mas formas de dissenso como operações de reconfiguração da experiência comum do sensível. O regime estético da

política, que é a democracia, passa então a ser entendido de dois modos – como construção de consensos ou como trabalho de desacordos. Assim, a experiência estética toca a política porque também se define como experiência do dissenso. Se a arte pode ser uma força crítica que se apropria de valores e os redistribui, ela o fará por meio de dissensos, que têm a potencialidade de expor a desconstrução dos mecanismos com que operam os consensos dominantes. Assim, o estético, para Rancière, é a habilidade de pensar uma contradição no relacionamento da arte com o social.

É pois evitando as visões conciliadoras que a política pode ser redefinida no regime estético, na medida em que seja uma política que introduza sujeitos e objetos novos, tornando visível o oculto e escutando os silenciados. Assim, estética e política se articulam para dar visibilidade ao escondido, reconfigurando a divisão do sensível e tornando o dissenso evidente (RANCIÈRE, 2005, p. 2012). Nesse sentido, Rancière oferece aportes à reflexão crítica sobre a arte que se dedica a restabelecer ou a reinventar laços sociais como na teoria relacional de Bourriaud. A respeito disso, Canclini comenta:

> Rancière rechaça a arte relacional destinada a remendar o vínculo social, construir miniespaços de sociabilidade, como esses programas oficiais que tendem a colocar no mesmo plano arte, cultura e assistência. Propõe, por outro lado, reconfigurar a divisão do sensível sobre a qual se simula o consenso, reedificar o espaço público dividido, restaurar competências iguais (CANCLINI, 2012, p. 137).

Para Rancière, a eficácia da arte não estaria voltada à transmissão de comportamentos e conteúdos engajados ao espectador para torná-lo atuante e consciente, fazendo-o tomar posição. Em lugar de uma arte política, há uma política da arte que implica a experiência estética em uma política que lhe é própria: a saber, um jogo de significação que fica em suspenso entre a intenção do artista e a compreensão do espectador. Ou seja: por mais que artistas intencionem, não se pode antecipar ou determinar o exato efeito de uma obra artística. Essa política da arte, ao invés de forjar explicações do mundo e criar relações no espaço social, tem como potencial reconfigurar a esfera do sensível a partir das experiências de cada um, do artista ao espectador:

> (...) a eficácia da arte não consiste em transmitir mensagens, dar modelos ou contramodelos de comportamento ou ensinar a decifrar representações. Ela consiste sobretudo em disposições

> de corpos, em recorte de espaços e tempos singulares que definem maneiras de ser, juntos ou separados, na frente ou no meio, dentro ou fora, perto ou longe (RANCIÈRE, 2012, p. 55).

Por eficácia, Rancière entende o modelo do dissenso como cerne da política, no sentido de conflito que envolve diferentes regimes de sensorialidade: "se a experiência estética toca a política, é porque também se define como experiência de dissenso, oposta à adaptação mimética ou ética das produções artísticas com fins sociais" (RANCIÈRE, 2012, p. 60). Nessa compreensão, a arte é crítica quando seu efeito político passa pela distância estética, um efeito que, todavia, não pode ser garantido porque comporta uma parcela do indecidível.

> Há, assim, uma política da arte que precede as políticas dos artistas, uma política da arte como recorte singular dos objetos da experiência comum, que funciona por si mesma, independentemente dos desejos que os artistas possam ter de servir a esta ou aquela causa (RANCIÈRE, 2012, p. 63).

Pensar o regime estético nos termos de Rancière oferece um instrumental teórico para lidar com os impasses nos critérios de avaliação encontrados na crítica de arte que privilegia a ética do artista. Confrontar valores de intencionalidade face à densidade conceitual dos trabalhos artísticos pode ser um caminho para que a crítica se reabilite na contemporaneidade sem perder de vista o estético como específico e próprio a uma política do sensível. Para isso, faz-se necessária a compreensão de que, se a experiência estética toca a política, é porque também se define como experiência do dissenso, de subversões dos elos sociais, de deslocamento e embaralhamento das linhas de separação dos consensos que constróem a realidade.

Tais noções desenvolvidas por Rancière formulam uma crítica dissensual capaz de articular o estético sem sujeitá-lo ao julgamento ético, valorizando a singularidade das operações artísticas que abrem passagens possíveis para novas formas de subjetivação política, que reconfiguram a experiência comum e suscitam novos dissensos. Pois uma estética dissensual confronta a paisagem contemporânea consensual ao intervir numa determinada forma pré-estabelecida e hegemônica da partilha do sensível, sem levar à supressão conjunta da política e da arte pela ética da intenção do artista.

A partir da argumentação aqui desenvolvida, procurou-se elaborar uma problematização teórica para a crítica de arte que se volta a trabalhos de artistas que usam situações sociais para produzir projetos participativos e/ou colaborativos que são considerados de ponta, como uma

espécie de vanguarda contemporânea. E que, paradoxalmente, são reconhecidos mais por seus nobres desejos em reduzir a política da arte à finalidade social e à indistinção ética do que pela consistência conceitual e estética de suas realizações. Assim, intenta-se colaborar para um renovado âmbito da reflexão estética como critério operativo na crítica de arte.

Artigo aceito pra publicação em dezembro de 2016.

Notas

1 O referido texto foi publicado em versão traduzida para o português pela revista Tatuí em 2011. Conferir referência na bibliografia.

Referências

ALBERRO, Alexander; SMITMSON, Blake (eds.). *Conceptual art: a critical anthology*. Cambridge: The MIT Press, 2000.

BENJAMIN, Walter. "O autor como produtor". In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. ed. 2. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BISHOP, Claire. "Antagonismo e estética relacional". In. Tatuí. Recife, n. 12, 2011, p. 109-132.

BISHOP, Claire. "A virada social: colaboração e seus desgostos". In. Concinnitas: Revista do Instituto de Artes da Uerj. Rio de Janeiro, julho 2008, ano 9, v.1, nº 12, p. 143-155.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BOURRIAUD, Nicolas. "Estética relacional, a política das relações". In: LAGNADO, Lisette, PEDROSA, Adriano [et al.]. *27ª Bienal de São Paulo: seminários (2006)*. São Paulo: Fundação Bienal de SP - Cobogó, 2008, p. 332-340.

CANCLINI, Néstor García. *A Sociedade sem relato: antropologia e estética da iminência*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (Edusp), 2012.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org; Ed. 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

A travessia de Marcone Moreira por estradas, rios e memórias marabaenses

*Pedro Ernesto Freitas Lima**

RESUMO: Radicado em Marabá, no sul do Pará, Marcone Moreira se vale de restos de objetos da região, tais como pedaços de carroceria de caminhão e de casco de barco, engradados de garrafa, caixas de isopor de ambulantes, para construir sua obra. Propomos que o artista, partindo de um processo que possui semelhanças com o de bricolagem, busca construir um vernáculo imagético da região, problematizando dessa forma uma série de questões que nos interessa discutir envolvendo pertencimento a um local e processos críticos de desmanche geográfico, em especial o de multiterritorialização.

PALAVRAS-CHAVE: Multiterritorialização. Identidade. Memória.

ABSTRACT: Settled in Marabá, in southern brazilian state Pará, Marcone Moreira relies on remains of objects in the region, such as pieces of truck body and boat hull, bottle crates, street Styrofoam boxes to build his work. We propose that the artist, from a process that has similarities with the *bricolage*, seeks to build a vernacular imagery of the region, thus questioning a number of issues we are interested in discussing involving belonging to a place and critical processes of geographical dismantling, especially the *multiterritorialização*.

KEYWORDS: Multiterritorialização. Identity. Memory.

* Pedro Ernesto Freitas Lima é mestrando em Teoria e História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília. Bacharel em Desenho Industrial pela mesma instituição com habilitações em Programação Visual e Projeto de Produto.

Objetos que fazem parte do cotidiano da cidade de Marabá, no sul do Pará, entre eles fragmentos de carrocerias de caminhão e de cascos de embarcação, são tomados por Marcone Moreira para construir sua obra. Partindo da ação de bricolagem, o artista, nos parece, busca construir um vernáculo imagético da região em que vive. Nos interessamos aqui pela maneira como, nesse processo, o artista problematiza a ideia de pertencimento a um local, operando em dimensões relativas à memória e ao processo de "desmanche" geográfico que se desdobra dos intensos fluxos e dos movimentos de migração tão característicos da região. Tal procedimento é feito de modo que, partindo de uma perspectiva individual, "amolece" a ideia consagrada de cultura regionalista, anunciando embates e negociações entre lugares simbólicos que se comunicam e se tocam (ANJOS, 2005a: 64).

Marcone Moreira nasceu em Pio XII, Maranhão, em 1982. Escolheu para viver um lugar afastado dos tradicionais centros construtores de grande parte da narrativa da arte brasileira: Marabá, no Pará. Muitas de suas obras são diretamente impactadas por esse dado geográfico. Localizada no ponto de encontro entre dois grandes rios, o Tocantins e o Itacaiúnas, e sendo cortada pela rodovia Transamazônica e pela ferrovia Carajás, Marabá é uma cidade marcada por trânsitos econômicos e culturais, tanto por conta das intensas atividades econômicas realizadas em seu território quanto devido às migrações temporárias e definitivas que caracterizaram seu trajeto histórico (SILVA, 2008: 8).

Para Silva (2008: 17), as transformações que marcaram de forma decisiva a realidade da cidade se dão majoritariamente entre o final da década de 1960 e o final da de 1980, quando se dá um crescimento incontido da região, a qual se torna lugar de trânsito e de moradia de inúmeros migrantes vindos principalmente do baixo Tocantins, dos estados de Goiás, Tocantins e do Nordeste brasileiro (*idem*: 153). Em 1968 inicia-se a construção da rodovia PA-70, que fazia a ligação entre o rio Tocantins e a rodovia Belém-Brasília, passando por Marabá. Nas décadas seguintes, o garimpo de Serra Pelada e o projeto oficial de colonização da Transamazônica trazem mais migrantes para a região. Em 1988, sua então área de 37.373 km² é reduzida para 15.157 km², devido à divisão de seu território em decorrência da formação dos municípios de Parauapebas e Curionópolis. (*idem*: 18). Mesmo com essa divisão, hoje sua população chega a quase 200 mil habitantes, segundo o IBGE (2007).

Silva (2008) ressalta a constituição múltipla e dinâmica da cidade:

> A cidade de Marabá abriga uma multiplicidade expressa em suas formas visíveis e invisíveis, porque tem sido o lugar para diferentes memórias e olhares que, de diferentes lugares (sociais, culturais e geográficos), cruzam-se e habitam seus espaços. A migração alargou suas fronteiras e ao mesmo tempo dividiu-a nas diferenças que descentrou qualquer tentativa de uma representação única e homogênea. (2008: 120).

Essa cidade, cujas fronteiras são "alargadas" pelos trânsitos e pelos movimentos de migração, de motivação predominantemente econômica, será interpretada, ainda por Silva, como uma cidade sem centro e com muitas margens (2008: 148), ou seja, um território amplamente poroso, altamente receptível a chegadas e, consequentemente, saídas.

Marcone Moreira trabalha com objetos diretamente relacionados à cidade de Marabá e com suas características apontadas acima. O artista coleta pedaços de embarcações, carrocerias de caminhões e outros meios de transporte, isopores de ambulantes, engradados de garrafa, telhados, todos encontrados no município, e expõe esses objetos a partir da seleção de um fragmento. O resultado são fragmentos de madeira, ferro e nylon, com superfícies irregulares, cobertas por pinturas desgastadas. Pregos e rebites também estão presentes ocasionalmente.

Podemos reconhecer nesse processo em que se encadeiam coleta, seleção, fragmentação e apresentação (ou reapresentação) a ação da bricolagem[1] enquanto forma de atuar na atribuição e na alteração de funções de objetos, o que os assujeita a uma posição determinada dentro do espaço social (KASPER, 2006: 125-126). Deteremos-nos sobre essa prática para podermos prosseguir na leitura da obra de Marcone Moreira.

Lévi-Strauss empreende um exercício de analogias entre o bricoleiro, identificado com o signo, e o engenheiro, identificado com o conceito. Ao contrário do engenheiro, o bricoleiro não age tendo como referência um projeto. Ele recorre, ao acaso, a uma "coleção de resíduos de obras humanas", com a qual fará a renovação e o enriquecimento de seu estoque ou a conservação de construções e destruições anteriores. Esse resultado contingente é definido por sua instrumentalidade, e não por um projeto, uma vez que "os elementos são recolhidos ou conservados, em virtude do princípio de que 'isto sempre pode servir'." (LÉVI-STRAUSS, 1976: 38-40). Em lugar de um projeto que prevê os resultados cujas expectativas devem ser alcançadas pelo engenheiro, o bricoleiro, ao não agir em função de uma finalidade imposta, não dissocia concepção de realização (KASPER, 2006: 131). Muitas das possibilidades dos objetos manejados na bricolagem só são identificadas, ou elaboradas, através da manipulação, permitindo que conveniências técnicas e esquemas de uso sejam ignorados (*idem*: 2006: 133).

Para Kasper (2006: 134-135), a peculiaridade do bricoleiro é relacionar elementos díspares que não tem seu uso predeterminado. Sua preocupação única é a consistência do resultado, que se configurará ao longo do processo. O fato de partir de um conjunto limitado de objetos apresenta-se como um desafio para o bricoleiro, o qual se vê obrigado a inventar novas relações entre eles. Portanto, o questionamento de uso e de função de artefatos, o deslocamento para locais sociais que antes não habitavam, como as instituições museológicas, por exemplo, alteram as relações de sentidos que mantemos com eles, seja como usuários, seja como espectadores, basicamente. Alteram também o significado que, como signos, fazem remissão.

Aliás, não pensemos que a situação original de um artefato, aquela com a qual o bricoleiro se depara antes de sua ação, e que poderíamos chamar de *função*, seja inerente ao mesmo. O objeto necessita ser inscrito dentro de usos, de utilizações, de maneira a alcançar o objetivo fixado pelo utilizador (RABARDEL, 1995 *apud* KASPER, 2006: 136). Ou seja, há uma dimensão, para além da material, que localiza o artefato dentro de uma situação de uso, que pode ou não se tornar recorrente, um hábito. Essa dimensão é determinada por uma demanda do sujeito a partir de sua performance ou encenação junto ao artefato.

As possibilidades de inscrição de artefatos dentro de situações de uso pelo sujeito, poderíamos afirmar, parecem ser guiadas por algo muito próximo de um conceito criado por James Gibson que Kasper nos apresenta: o de *affordance*, cunhado a partir do verbo *to afford*, que significa propiciar, oferecer. Segundo Gibson (1986 *apud* KASPER, 2006: 138), não percebemos qualidades das coisas, mas as possibilidades de ação que elas oferecem, ou seja, suas *affordances*. Essas "não são nem subjetivas nem objetivas, nem físicas nem fenomenais, mas *relacionais*." (KASPER, 2006: 139).

Ao trabalhar com fragmentos dos objetos que elege, na maior parte das vezes Marcone amplia o processo de desacoplamento desses com seus usos originais. Novas informações e sentidos são incorporados, sem que se percam as informações dos usos anteriores. É o caso das obras expostas em sua primeira individual, *Tráfego visual*, realizada em 2003 na Galeria Graça Ladeira em Belém, em sua maior parte fragmentos de madeira de carroceria de caminhão. A seleção feita pelo artista de fragmentos desses objetos privilegiava a informação pictórica dos mesmos, como em *Sem título* (2003). Em algumas peças, o artista combinava fragmentos, elaborando novas composições a partir de grafismos presentes em pedaços antes separados, como é o caso de *Esteio* (2003). Essa é a forma como Marcone "pinta" sem pintar.

Sem título
Marcone Moreira, 2003

Esteio
Marcone Moreira, 2003

As "pinturas" de Marcone revelam um gosto por cores fortes, saturadas e combinadas de modo que criem fortes contrastes. Loureiro (2012: 81) entende essa recorrência como uma "insurreição" ao verde e ao barrento, as cores predominantes na região amazônica, sugerindo uma ocupação da solidão, em uma atitude de horror ao vazio. Em um mundo funcionando como um "teatro das cores", fachadas de casas, barcos, letreiros e bandeiras tornam-se suportes para cores. Loureiro destaca a situação dos barcos que, com seus cascos e velas coloridos, se tornam "objetos plásticos", transformando em "*happenings*" suas chegadas e partidas dos portos, onde se expõem em curtas temporadas (*idem*: 82).

As formas geométricas abstratas resultantes de suas intervenções nesses objetos são recorrentemente lidas como remissão à tradição construtiva brasileira (EIRÓ, 2003; ANJOS, 2005b). Essa referência culta convive com as informações anteriores desses objetos, que agora são "vestígios de padrões vernaculares usados na decoração de veículos, brinquedos e fachadas de casas." (ANJOS, 2005b). Para Laymert Garcia dos Santos (2012), Marcone opera apropriações em três níveis: da cor, da matéria e da memória. Seus objetos apropriados trazem narrativas, histórias pessoais e elementos culturais que se transformam e atuam na alteração do entendimento de passagem do tempo e do espaço (MORKAZEL, 2013). Ainda, por terem uma configuração que não faz nenhuma referência figurativa, a não ser pelas características do material, que remetem à sua origem utilitária em uma relação metonímica, as obras do artista, segundo Maia (2014), "ganham perspectiva para rememorar e metaforicamente reinventar o contexto sociocultural de onde se originam."

Aliás, a cidade de Marabá, com todas as suas características já apontadas aqui, pode funcionar como uma metáfora dos procedimentos de Marcone. Levando em conta a comunicação com várias vias de intenso tráfego físico com outras localidades e a atração que exerceu sobre o processo de migração nas últimas décadas, Anjos percebe que

> Na cidade, assim como em sua obra, não há espaços para definições precisas de pertencimento ou de identidade, requerendo, dos seus habitantes (dele inclusive), a realização de constantes traduções de sentidos, necessariamente fadadas à opacidade e, portanto, a um resultado sempre inconcluso e provisório. (2005b).

Podemos ampliar essa colocação de Anjos e pensar não em uma falta de precisão e de clareza na criação e na definição de vínculos identitários, mas sim que a base da identidade de Marabá

é constituída por essa própria imprecisão. Essa identidade fundamentada na imprecisão dá ainda mais complexidade ao procedimento de criação de Marcone, o qual problematiza o pertencimento a determinado habitat quando, ao que parece, propõe criar[2] um vernáculo regional que dê acesso a um conjunto de símbolos e significados de uma localidade determinada.

Voltando a Lévi-Strauss (1976: 41), o antropólogo afirma que o engenheiro, ao operar com conceitos, coloca-se sempre *além*, enquanto que o bricoleiro, operando por signos, permanece *aquém*. Isso porque o conceito pretende uma total transparência em relação à realidade. Já o signo não só aceita, como exige que "uma certa densidade de humanidade seja incorporada a essa realidade". Essa atribuição ao procedimento do bricoleiro é valiosa para Marcone. Em seu procedimento de tornar visível um universo vernacular regional determinado, seus objetos devem estar impregnados de "humanidade", ou seja, de seus contextos primeiros, para que possam remeter às memórias, aos usos e aos procedimentos daqueles que, agora transformados em coautores, se relacionaram anteriormente com esses objetos.

A problematização do pertencimento a um local e do próprio significado de local é uma questão que ganhou protagonismo principalmente a partir de meados do século XX, quando foram observadas uma série de transformações de ordem produtiva, financeira, demográfica e tecnológica, que intensificaram uma interdependência do mundo, inclusive distinta da obtida no período da colonização europeia do Novo Mundo. Talvez o cúmulo do protagonismo dessas questões seja a constituição e popularização da Internet nos anos 1990, abalando a noção usual de *pertencimento* e a associação imediata entre lugar, cultura e identidade (ANJOS, 2005a: 8-9).

A essa etapa de globalização, frequentemente é associada um processo de homogeneização cultural, como se as identidades culturais fossem construções atemporais, cujas crenças e valores que lhe dão singularidade tivessem caráter imutável. Primeiramente, de acordo com Appadurai (1996 *apud* ANJOS, 2005a: 12) as identidades culturais são resultado de expressão humana, discursiva e formativa, por meio das quais são estabelecidas e *continuamente* reelaboradas visando à diferenciação de um grupo em relação a outros. Appadurai rejeita a ideia de identidades culturais estanques. Depois, a ideia de homogeneização cultural promovida pela globalização, não considera a complexidade dos mecanismos com os quais as culturas não-hegemônicas reagem e se adaptam aos impulsos de anulação de diferenças que são alvo.

Novas formas de pertencimento ao local são elaboradas, criando novas maneiras de se articular com o fluxo global de informações (ANJOS, 2005a: 11). Nessa perspectiva, a globalização possui um caráter crítico.

Quando Morkazel (2013) afirma que os objetos de Marcone atuam na alteração do entendimento do tempo e do espaço, a autora parece se referir à desterritorialização, ao desmanche da geografia e da distensão temporal que são verificados em locais vividos, ou seja, onde se dão a criação e a articulação de produtos culturais representantes da individualidade de grupos, mesmo que os espaços de vida permaneçam fixos (ANJOS, 2005a: 13-14). Os objetos de Marcone não são resultado de uma clausura circunscrita a um espaço específico, mas são "formas específicas pelas quais uma comunidade se *posiciona* nesse contexto de interconexão e estabelece relações com o *outro*", significando constante (re) invenção (*idem*: 14). É a materialização de uma identidade fundamentada em fluxos e trânsitos de histórias e memórias.

O uso do termo *desterritorialização* por parte de Anjos merece considerações para entendermos mais claramente o que significa esse "desmanche da geografia". Haesbaert (1999 *apud* HAESBAERT, 2006: 25) afirma que é recorrente o uso da expressão citada com sentido de "desaparecimento dos territórios" para um fenômeno que se refere na realidade de "debilitamento da mediação espacial nas relações sociais". Ao questionar a destruição de territórios geográficos, sociológicos, afetivos, entre outros, Haesbaert propõem o "mito" da desterritorialização, no sentido de "fábula". Por mais que exista um enfraquecimento da mediação espacial/material nas relações sociais, não faltam processos que enfatizam uma base geográfica, material, como os que envolvem questões ecológicas, de acesso a novos recursos naturais, questões demográficas, de difusão de epidemias, de fronteiras e de controle da acessibilidade, para citar alguns (HAESBAERT, 2006: 25-26).

Em contraponto à ideia de desterritorialização, Haesbaert propõem a de multiterritorialização. Essa seria uma ação ou processo de sobreposição ou imbricação entre múltiplos tipos territoriais, entre os quais o autor destaca os territórios-rede e os territórios-zona. Enquanto aqueles são fundamentados por descontinuidades e por complexas relações de ausência-presença, esses são marcados pela continuidade e pela copresença (HAESBAERT, 2006: 341). Ainda, a multiterritorialização implica um processo de experimentação e reconstrução de forma singular por parte do indivíduo, do grupo social ou da instituição, tendo conotações rizomáticas,

portanto não-hierárquicas. Ela seria a condensação de um processo onde a territorialização é realizada por meio da própria desterritorialização (*idem*: 366). É importante ressaltar, para o nosso caso, que a multiterritorialização implica no acesso e conexão de diversos territórios não somente por meios virtuais, mas também através de mobilidades concretas (*idem*: 343).

Ainda, Haesbaert indica uma série de condições para a verificação de processos de multiterritorialização

> maior diversidade territorial (daí o papel das grandes metrópoles como *loci* privilegiados em termos dos múltiplos territórios que comportam), uma grande disponibilidade de e/ou acessibilidade a redes-conexões (quer dizer, uma maior fluidez do espaço), a natureza rizomática ou menos centralizada dessas redes, e, anteriores a tudo isto, a situação socioeconômica, a liberdade (individual ou coletiva) e, em parte, também, a abertura cultural para efetivamente usufruir e/ou construir essa multiterritorialidade. (2006: 343).

Nos parece que Marcone se vale desse processo de multiterritorialização na medida em que sua obra, na condição de proponente de um vernáculo imagético, também constrói territórios. Para além de acepções funcionais de exploração econômica e domínio político, o artista acaba criando espaços de apropriação e identificação social, onde a apropriação se sobrepõe aos processos de dominação (HAESBAERT, 2006: 369), desencadeando o que Lefebvre chama de "o espaço do prazer" (*apud idem*), ou seja, desencadeando relações afetivas.

Algumas obras de Marcone exploram a ideia de trânsito dando mais ênfase à sua condição de meio, de expediente, onde não é possível identificar um centro, um ponto de referência aglutinador ou dispersor. É o caso de *Banzeiro* (2010), instalação composta de 30 cavernames – peças curvas de madeira que dão forma ao casco das embarcações – que foram dispostas no entorno do Forte Bela Lusitânia, em Belém. A palavra banzeiro se refere ao movimento das águas, seja natural ou provocado por embarcações. Os cavernames foram dispostos no chão de maneira desordenada, não atendendo a um padrão determinado, o que, para Junior e Medeiros (2011: 473), seria uma "metáfora do caos das trocas de mensagens, somada a uma associação com o movimento fluido das águas, das embarcações e viajantes.". Essas estruturas descentradas operam como dispositivos de entrada e de saída, ativam fluxos constantes, rechaçando tentativas de retenção, detenção e de expressão de totalidades.

Essas peças foram confeccionadas em um dos vários estaleiros a beira do rio Tocantins, local onde se encontram oficinas de construção e de reforma de embarcações conduzidas por

Banzeiro
Marcone Moreira, 2010

mestres da carpintaria naval que se valem de saberes tradicionais dos povos ribeirinhos. A maneira como os cavernames são dispostos em *Banzeiro* remetem a um cemitério, a uma porção de restos, destroços e esqueletos que perderam sua capacidade de atuar nos deslocamentos de pessoas e mercadorias e que agora estão, implacavelmente, expostos à lenta deterioração (JUNIOR; MEDEIROS, 2011: 473). Seria esse um modo de o artista comentar as alterações das práticas tradicionais a que estão sujeitos os mestres de carpintaria ribeirinhos, implicando inclusive no desaparecimento de alguns saberes.

A ideia de Silva de que Marabá é uma cidade sem centro e com muitas margens (2008: 148), está em consonância com o apontamento de Mokarzel (2013), que sugere que essa cidade não é apenas constituída pelas demarcações geográficas que delimitam o espaço onde o Estado exerce poder e posse, mas também é um território em que

> estão incluídas suas representações simbólicas e culturais, além de "territórios-rede" que se constroem "no e pelo movimento" de diversas camadas e concepções de território que se retroalimentam e se sobrepõem, convivendo uns com os outros no fluxo contínuo e descontínuo, revelador de uma instabilidade sempre presente em um campo de tensão. (2013).

A ideia de múltiplas margens como índice de porosidade de Silva é diferente da ideia de estar à margem, ou seja, longe dos grandes centros. Enquanto a primeira ideia é válida, a segunda não, uma vez que os elementos que constituem a obra de Marcone são constantemente reconfigurados por entradas e saídas, tanto de sentidos quanto de acepção geográfica, ganhando novos entendimentos ao terem sua percepção expandida, agora na condição de arte, desafiando abordagens que partem da perspectiva de uma ideia de centro.

O rumor proveniente da agitação das águas, um quase silêncio evocado por *Banzeiro*, contrasta com a balbúrdia de *Visualidade ambulante* (2009), uma série de caixas de isopor revestidas por fitas adesivas coloridas usadas por ambulantes nas margens do rio Tocantins, em Marabá, e coletadas pelo artista. Essas caixas são configuradas de diversas maneiras no espaço expositivo, geralmente empilhadas, dando origem a instalações. As fitas coloridas usadas no revestimento do isopor pelos ambulantes têm o objetivo de proteção. Mas a maneira como estão dispostas e relacionadas entre si nos levam a crer numa extrapolação dessa questão prática. Apesar das linhas coloridas invocarem a profusão do vozerio caótico dos trabalhadores do comércio informal e seus vários timbres, é interessante notar como as faixas de cor estão ordenadas sempre nos eixos vertical e horizontal.

Visualidade ambulante
Marcone Moreira, 2009

Aliás, essa característica percorre toda obra de Marcone. Ainda que muitos objetos estejam desgastados e fragmentados, esses parecem se ater obstinadamente em uma condição de ordem e de estabilidade ao apresentarem, majoritariamente, pinturas e elementos gráficos que se alternam entre as orientações vertical, horizontal e diagonal, sempre em cores fortes e saturadas. Talvez funcione como uma estratégia para distinguir esses objetos de uma paisagem aparentemente caótica e desordenada em que há uma constante perturbação nas águas dos rios e nas matas, incluídos aí todos os seus protagonistas. Essa recorrência de formas conforma nosso olhar e elabora um repositório do que deveríamos entender como a identidade visual da região, tendo como referência as escolhas que o artista faz.

Analisando a produção contemporânea de artistas ligados à agenda amazônica, Herkenhoff (2012: 120) identifica uma predominância de temas ligados ao coletivo em detrimento do "subjetivo solipsista contemporâneo".

> Vejo aí uma arte sob o esforço coletivo de situar a cultura como componente da natureza do espaço, nos termos propostos por Milton Santos. Trata-se da cisão com o modelo ingênuo de paisagem. Esses artistas entendem que toda paisagem é construção da cultura. (2012: 120).

Acreditamos que a obra de Marcone Moreira está pautada majoritariamente por questões coletivas. Evidentemente isso não impede que temas particulares, ligadas à memória do próprio artista, atravessem sua obra, assim como um indivíduo que se perde em uma multidão e faz de suas memórias a dos outros, e vice versa.

É o caso de *Ausente presença* (2013). Marcone molda seus pés em barro e os coloca sobre esse mesmo barro, esmagando-os ao pisar sobre esses moldes. Tal ação é registrada em fotografia e em vídeo. Na mostra individual *Peso à terra*, realizada na Galeria Blau Projects em 2014, em São Paulo, *Ausente presença* é exposta na forma de um díptico fotográfico. A imagem que mostra os moldes de pés de barro destroçados sobre uma lama vermelha é exposta ao lado de uma fotografia da placa que integra o Monumento construído em memória aos mortos no massacre de Eldorado dos Carajás ocorrido em 1996. Na placa, vemos a compilação dos nomes dos mortos no evento.

Os pés do artista, sofrendo ação do tempo, são incorporados à terra. O futuro de destruição é uma garantia (FONSECA, 2014 :38), assim como, de maneira recorrente, é o padecimento de inúmeros homens que tentam a sorte em áreas de instabilidade, como no caso das fronteiras agrícolas, devido aos conflitos por posse de terra.

A obra é a memória do artista. O barro foi, segundo o próprio artista (MAIA, 2014) deflagrador de suas primeiras experiências estéticas, ainda na infância. Os pés moldados fincados no barro, sugerindo uma dupla conotação, tanto de retorno à terra como também de padecimento de violência, foi a referência para a expressão título da mostra *Peso à terra*, que para Maia (2014) "define um gesto de padecimento, a desistência de lutar contra raízes que se impõem, um retorno involuntário às origens." Também involuntário parece ser a associação que Marcone faz entre essa imagem e a placa que lembra o massacre de Eldorado dos Carajás, após recorrer ao seu arquivo pessoal de imagens. A memória do artista se articula com uma memória social: a memória que o levou a executar moldes de pés em barro, de significação privada, com a que considerou pertinente registrar, algum dia, um monumento em memória a um grande trauma social de dimensão regional e nacional.

Artigo aceito pra publicação em dezembro de 2016.

Notas

1 Optou-se aqui por, assim como Kasper (2006), traduzir as expressões *bricolage*, *bricoler* e *bricoleur* por, respectivamente, bricolagem, bricolar e bricoleiro.

2 Em determinado momento, cogitou-se substituir a ideia de *criação* pela de *sistematização*. No entanto, optou-se pela ideia de *criação*. Por mais que os grafismos, pinturas e outros procedimentos não sejam criados e realizados por Marcone Moreira, é a eleição desses elementos que cria a ideia e a identificação dos mesmos com o que seria um vernáculo regional da região de Marabá.

Referências

ANJOS, Moacir dos. *Local/global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005a. 78 p.

_____. *Índices, vestígios, sinais*. 2005. Acesso em: janeiro de 2015. Disponível em: <http://marconemoreira.blogspot.com.br/2010/06/texto-de-moacir-dos-anjos-para.html>.

BRANDÃO, Ludmila; PRECIOSA, Rosane. A invenção e a rua: da apropriação/reinvenção de objetos precários. *Concinnitas*. Rio de Janeiro: ano 11, v. 2, n. 17, p. 149-159. dezembro 2010.

EIRÓ, Jorge. *A Carga-Pesada Histórica*. 2003. Acesso em: janeiro de 2015 Disponível em: < http://marconemoreira.blogspot.com.br/2010/06/carga-pesada-historica-quando_03.html>.

FONSECA, Raphael et al. *I Bienal do Barro*. Caruaru: Espaço Cultural Tancredo Neves, 2014.

Ausente presença
Marcone Moreira, 2013

MEMORIAL AO MASSACRE DOS SEM TERRAS

ALTAMIRO RICARDO DA SILVA, AMÂNCIO DOS SANTOS SIL-
VA, ABÍLIO ALVES RABELO, ANTONIO COSTA DIAS, ANTO-
NIO ALVES DA CRUZ, ANTONIO (IRMÃO), CRACIANO OLÍMPIO
DE SOUZA, JOAQUIM PEREIRA VERAS, JOSÉ ALVES DA SIL-
VA, JOSÉ RIBAMAR ALVES DE SOUZA LOURIVAL DA COSTA
SANTANA, LEONARDO BATISTA DE ALMEIDA, MANOEL CO-
ES DE SOUZA, RAIMUNDO LOPES PEREIRA, ROBSON
TOR SOBRINHO, OZIEL ALVES PEREIRA, VALDEMIR
RREIRA DA SILVA, JOÃO RODRIGUES ARAÚJO E
ÃO CARNEIRO DA SILVA.

17/04/1996 ELDORADO DE CARAJÁS

HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização*. 2.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006. 400 p.

HERKENHOFF, Paulo et al. *Arte Pará 2006*. Belém: Fundação Romulo Maiorana, 2006.

_____. Entrevista. In: *Amazônia ciclos de modernidade*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012. p. 113-124.

IBGE. População recenseada e estimada, segundo os municípios – Pará. 2007. Acesso em: janeiro de 2015 Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/contagem2007/contagem_final/tabela1_1_5.pdf>.

JUNIOR, John Fletcher Couston; MEDEIROS, José Afonso. Zonas transitórias: indícios culturais em obras de Marcone Moreira. *Brazilian Geographical Journal: Geosciences and Humanities research medium*. Uberlândia: v. 2, n. 2, p. 465-475, julho/dezembro 2011.

KASPER, Christian Pierre. *Habitar a rua*. 2006. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Doutorado em Ciências Sociais do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006. Prof. Orientador Laymert Garcia dos Santos.

LÉVI-STRAUSS. *O pensamento selvagem*. Tradução: Maria Celeste da Costa e Souza e Almir de Oliveira Aguiar. 2. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1976. 330 p.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. As fontes do olhar. In: *Amazônia ciclos de modernidade*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012. p. 80-83.

MAIA, Ana Maria. O regresso de não mais voltar. *Revista Select*. São Paulo: edição 16, fevereiro 2014. Acesso em: janeiro de 2015 Disponível em: < http://www.select.art.br/article/reportagens_e_artigos/o-regresso-de-nao-mais-voltar>.

MOKARZEL, Marisa. *Margens*. 2013. Acesso em: janeiro de 2015 Disponível em: <http://www.blauprojects.com/?p=artistas&id=30&t=&p2=textos_criticos&idTxCrit=26>.

_____. Trânsitos e fluxos: a arte de Armando Queiroz e Marcone Moreira. *Revista Sentidos da Cultura*. Belém: v.1, n.1, p. 41-47, julho/dezembro 2014.

SANTOS, Laymert Garcia dos. *Marcone Moreira e os paradoxos da apropriação*. 2012. Acesso em: janeiro de 2015. Disponível em: <http://www.blauprojects.com/?p=artistas&id=30&t=&p2=textos_criticos&idTxCrit=25>.

SILVA, Idelma Santiago da. *Migração e cultura no sudeste do Pará: Marabá (1968-1988)*. Dissertação de mestrado apresentada ao Curso de Mestrado em História da Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2006. Profa. Orientadora Olga Rosa Cabrera Garcia.

TEJO, Cristiana. *Sobre ecologias*. 2014. Acesso em: janeiro de 2015 Disponível em: <http://www.blauprojects.com/?p=artistas&id=30&t=&p2=textos_criticos&idTxCrit=27>.

Modelando diálogos e compondo traduções a partir da poética de Sara Ramos

*Ana Paula Sabiá**

RESUMO: De onde iniciar a ver/ler a obra de Sara Ramos? Desejo partir dos dispositivos do discurso e do saber, além de percepções subjetivas, com o intuito de operar em algumas possibilidades de tradução. Além disso, me agrada a ideia de buscar uma possibilidade de compreensão de sua obra a partir de diálogos com a minha própria fatura artística. Tal desafio é assumir caminhar junto dela - e me por à prova - em um limiar de transmutação poética ou, como diria Benjamim, traição. Apesar de o conceito de tradução inscrever-se em uma herança racional que pretende estabelecer uma espécie qualquer de ordem ao caos, um tradutor é antes ser criador, ser imaginativo que interpreta a seu modo uma multiplicidade infinita de impossibilidades.

PALAVRAS CHAVE: Sara Ramos, arte, tradução

ABSTRACT: Where to start when reading/seeing the work of Sara Ramos? I wish to start from the devices of discourse and knowledge, as well as subjective perceptions, with the intention of operating on some translation possibilities. Also, I like the idea of seeking a possibility of understanding her work through dialogues with my own artistic work. Such a challenge is to assume I am walking with her - and putting me to the test - on a threshold of poetic transmutation or, as Benjamin would say, betrayal. Although the concept of translation is inscribed in a rational inheritance that seeks to establish a kind of order of chaos, before being a creator a translator is an imaginative being who interprets in his own way an endless multiplicity of impossibilities.

KEYWORDS: Sara Ramos, art, translation

*Ana Paula Sabiá é artista visual, fotógrafa e pesquisadora. Doutoranda em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), na linha Ensino das Artes Visuais. Mestra em Psicologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Licenciada em Educação Artística com habilitação em Artes Plásticas, pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP).

Introdução

Pouco sei dos ensinamentos cristãos apesar de ter sido batizada na Igreja católica. Nunca li a Bíblia mas conheço por relatos algumas passagens que me despertam curiosidades como, por exemplo, a criação do ser humano. De acordo o livro sagrado em Gênesis[1]: *O Senhor Deus formou, pois, o homem do barro da terra, e inspirou-lhe nas narinas um sopro de vida e o homem se tornou um ser vivente.*[2]

A mistura de dois primitivos ingredientes - água e terra - e um certo sopro divino criou, incorporou e animou algo/alguém que, a priori, parecia ser improvável possibilidade. Um ser humano vivente, pensante e sentimental que seria, então, ele/a próprio senhor/a de suas escolhas e destino.

Considerando que, também nós seres humanos, temos a criatividade, a espontaneidade e o desejo, a possibilidade da alegria apesar da certeza de mortalidade, o cultivo da solidariedade apesar dos infortúnios, a magia de gerar a vida, a crença na vida e no amor apesar das injustiças… somos divinos! Somos criadores de vidas, sentimentos e materializações de seres, sejam pertencentes à raça humana ou aqueles que se inscrevem nas esferas artísticas.

Sim, pois a arte é animada como qualquer ser vivente. Concebida em circunstancias ideais para sua realização, possui uma biografia, uma trajetória histórica, social e cultural que dialoga com a vida fluida e efêmera dos seres humanos. No entanto, a arte tem a possibilidade da imortalidade: nasce e renasce sempre aos que estiverem dispostos à confrontá-la.

Sara Ramos artista é o ser vivente que a partir do barro cria outros seres viventes e imortais. Seu sopro divino individualiza cada uma de suas criaturas e confere-lhes vida autônoma. E, tendo em vista a multiplicidade de seu estilo escultórico, a incessante pesquisa na modelagem, suas experimentações e amálgamas com outros materiais, a leveza no recomeçar outro assunto e argumento, não me surpreenderia se - após o árduo trabalho cerâmico - por acaso a ouvisse dizer "do pó vieste e ao pó retornarás".

Tal fato seria, ao meu ver, uma espécie de fala da Sara consigo mesma, genuína em sua autoconfiança, satisfeita de si em fenômeno que percebemos a partir de sua trajetória artística: livre de fórmulas, padrões ou receitas, mirando o horizonte futuro em eterno recomeço criativo, palpável e essencial tanto quanto terra e água. E ar nos pulmões.

A criação do mundo

Sara Ramos é, nesse sentido, a deusa criadora de seu povoado e infinito universo. Com o barro primitivo e acolhedor manuseia plasticamente um porvir, um devir, uma possibilidade futura. Confere-lhe maleabilidade na mesma medida em que o forma e desenforma. Empresta-lhe sua temperatura corporal à massa fria através de suas mãos hospitaleiras. Deleita-se na experiência cinestésica, tátil e sensual de amassar, esticar, espremer, socar e modelar a massa ainda desforme provocando sentidos e sentimentos. Seu corpo inteiro dedica-se a construção de *outro* corpo formado de cheios e vazios, volumes e simetrias, dentro-fora, lisuras e texturas. Brinca com tamanhos e medidas, espessuras e transparências, presenças de cores ou suas ausências, concretudes e abstracionismos. Sopra seus sonhos em cada sua criatura e as coloca à prova de si e do mundo em atitude crucial: o fogo, em sua alta temperatura, para a queima da argila.

Conheci a artista e seu trabalho na mesma ocasião[3] em rara oportunidade de ser apresentada à criadora e criatura. Minha empatia com a criadora, em seu genuíno e aprazível relato a respeito de seu processo criativo e de suas referências e arquivos pessoais me emocionaram quase tanto sua extensa obra. Aquelas espantosas - fálicas e vaginais - fauna e flora cerâmicas; as refeições luxuosas apesar de serem feitas todas do mesmo barro; órgãos humanos sem corpos ou corpos sem órgãos[4]; os seres humaninhos enquadrados em suas celas envidraçadas, todos sem rostos e assexuados… eram visões oníricas para mim. Mais do que isso, se aproximavam de qualquer imagem profundamente enraizada desde tempos imemoriais em nosso inconsciente, como defendia *Jung*[5] a respeito dos arquétipos.[6]

Me reconheci no mundo de Sara Ramos; não como se fosse minha auto-imagem refletida nas águas-espelho onde se perdeu *Narciso*, mas como uma exploradora inesperada da floresta alucinógena de *Avatar*[7]. Era possível que após anos morando nessa ilha de Santa Catarina eu ainda não tivesse conhecido o mundo fantástico de Sara Ramos? Em que caverna estivera? Como podia essa criadora afável e sorridente, generosa e jubilosa gestar e parir criaturas assim, tanto extraordinárias quanto afrontosas?

Instigada e provocada, curiosa de outras minúcias artísticas me atentei em ouvir a respeito de suas fontes de inspiração a partir de seus arquivos. O que teríamos em comum, Sara Ramos e eu, em nossos sistemas de enunciados que reverberava seu mundo no meu? O óbvio fato de sermos artistas mulheres não explica nenhuma coincidência. Ou será que explica?

A certeza de que somos seres sociais agentes transformadores do espaço-tempo em que vivemos, inseridos/as em dado momento e círculo cultural pode justificar muita coisa nas aproximações e inquietações artísticas, ainda mais vivendo, supostamente, em uma mundo comunicacional interconectado e arquivado. Contudo, nos diferimos por inúmeras outras sutilezas e complexidades pelas quais acreditamos, ainda, sermos indivíduos incondicionalmente insubstituíveis.

Existir é radicalmente diverso de sentir-se vivo(a). A icônica frase[8] de Descartes, que funda o modelo de racionalidade empírica acima de todas as outras formas de validação do conhecimento, é calcada na supervalorização da razão que, hipoteticamente, garante o conhecimento verdadeiro, absoluto e inquestionável. Passados séculos, ainda que motivados pelos avanços, continuamos sendo formatados desde tenra idade pelo pensamento cartesiano na construção de um modelo de verdade indubitável.

Aventurar-se nos campos dos saberes, lugar onde se constituem dispositivos, é sempre escolher a trilha a seguir nas bifurcações: desde aquelas que nos maravilham e nos faz querer morar e demorar[9] no prazer do conhecer e nos perder por paisagens desconhecidas; como também pode-se percorrer o caminho mais fácil e sem surpresas. Muitos preferem optar pela segunda alternativa.

Concomitantemente, os saberes - esses tais conhecimentos legitimados e empiricamente comprovados - também constituem uma verdade que nos sujeita[10]. Nos delimita em nossas possibilidades do devir[11]. Nos aprisiona em uma identidade fixa e inflexível. Oportunamente, a arte é um saber libertador e imaterial. É um saber que não qualifica, não quantifica e não pode ser mensurado, pois provém e afirma subjetivações.

O lugar da arte não pode ser antecipado pois, sendo esta um engenhoso sistema de enunciados como tal comporta desmesuras. Foucault discorre[12] sobre o conceito de arquivo tal como campo de enunciados, sendo que estes são considerados inantecipáveis, pois todo arquivo é movente. Sendo assim, criar/fazer arte pressupõe lançar mão do arquivo e ir além, mover-se com ele, ultrapassar um sujeito sujeitado e permitir aflorar o sujeito subjetivado, este sim, consciente da potência de seu próprio e intransferível arquivo.

Enunciado difere de enunciação. O primeiro pertence à ordem dos raros, das singularidades e imparidades artísticas. Já o segundo comporta um *falar sobre*, sugere um capital que se

acumula com o tempo. O enunciado do artista entra em um campo onde se constitui saberes e práticas, conjunto de falas e textos, táticas e estratégias que aparecem no arquivo. E fomenta sua vontade de saber, seu desejo de (re)descoberta e (des)construção deste e outros mundos.

Hibridismo entre espécimes: *Sara Ramos e Ana Sabiá*

Sara Ramos, com sua arte, remexe nas vísceras pegajosas de Gaia[13] com zelo maternal e euforia apaixonada. O prazer erótico se anuncia em suas criaturas arredondadas ou pontiagudas; tessituras irregulares - tanto quanto as polidas e reluzentes peças esmaltadas - invocam fetiche. Um amor fraternal, palpável na argila, modela em três dimensões aquilo que nos iguala como mortais: sangue, órgãos, sonhos…

De onde iniciar a ver/ler a obra de Sara? Desejo partir dos dispositivos do discurso e do saber, além de minhas percepções subjetivas, com o intuito de operar em algumas possibilidades de tradução. Além disso, me agrada a ideia de buscar uma viabilidade de compreender sua obra a partir de diálogos com a minha própria fatura artística. Tal desafio é assumir caminhar junto dela - e me por à prova - em um limiar de transmutação poética ou, como diria Benjamim, traição[14]. Buscarei traduzir pontos de encontros/diálogos presentes em nossas obras a partir de um discurso alegórico e aberto, evitando suposta cópia ou representação.

Descobrir o mundo e descobrir-se no mundo é uma eterna tradução. Pensar é buscar *traduzir* a experiência vivida, assim como escrever e falar é uma tentativa de *tradução* da experiência pensada. Um *a priori* é nossa própria presença na experiência em si. Nesse sentido, apesar de o conceito de tradução inscrever-se em uma herança racional que pretende estabelecer uma espécie qualquer de ordem ao caos, um tradutor é antes ser criador, ser imaginativo que interpreta a seu modo uma *multiplicidade infinita de impossibilidades*. Traduzir é percorrer nos limiares de abismos inexoráveis, pois do pensamento plástico ao teórico, do ver ao dizer, do sonho ao relato, tudo o que temos é tradução.

Fazer arte é um dos modos de traduzir, mediar e dialogar a experiência vivida individualmente naquela coletiva, que por sua vez será tanto múltipla e diversa quanto forem as muitas verdades dos muitos sujeitos pensantes e viventes dispostos a pôr-se *em relação a* (algo ou alguém). Relação essa que consagra a experiência do vivido é a base que abastece e nutre

um arquivo pessoal. Todo sujeito, por meio de competências singulares e em esferas diversificadas, é um tradutor de seu próprio arquivo e, especificamente o/a artista, ainda que seja um consciente tradutor - também assim! -nunca alcança o original.

O/A artista vive do desejo de manter-se permeável ao seu próprio arquivo individual-coletivo no intuito de fecundar-se, gestar e parir suas verdades artísticas. O arquivo de um/a artista, seja da ordem material ou sentimental, é fonte inesgotável de ideias, ideais atingidos ou inatingíveis e fonte de retroalimentação artística.

Inicio minha exploração particular a partir das aproximações entre Sara e eu. Ou melhor, da relação inscrita em alguns de nossos trabalhos. Defino, desde já, que a partir deste ponto, nesse sub-capítulo, crio uma espécie de manobra metodológica na qual escreverei em terceira pessoa, na tentativa de propor um olhar distanciado de minha própria fatura colocando as imagens das obras[15] lado a lado ao articular enunciados e algumas possíveis traduções.

Genesis Totêmico e *Amor I* são trabalhos que se diferem na categoria plástica, no entanto tem seus pontos de interlocução. Sara modela uma esfera-mundo/ esfera-últero/ esfera-óvulo/ esfera-gênesis, célula primeira da inicial espécie de seu universo. E, não satisfeita de seu feito, infringe em seu globo enigmático uma profunda fenda que, por sua vez, irrompe em outras direções como afluentes de um rio. É *A origem do mundo* de Sara, também em diálogo com a icônica pintura de *Gustave Courbet*: uma sensual vulva entreaberta à espera do desejo do olhar e da imaginação.

Em *Amor I,* Ana Sabiá fotografa o feito de uma íntima performance que problematiza a experiência de recuperar algo que já deixou de ser na fatalidade do tempo. O frágil mundo-ovo que partiu-se não retrocede à superfície lisa e hermética, assim como a vida que ali se aninhava não poderá - nunca mais - retornar ao ovo-útero. A sutura é uma evidente tentativa fracassada de reatar os estilhaços.

O rebentar de um corpo concreto é um reflexo do nascimento de algo inominável insinuado em ambos trabalhos. Pode-se falar em seres, fauna e flora mas desconfio que isso seria apenas o visível. Há de ter rompido o invólucro - do globo de Sara e dos ovos de Ana - algo que está além da consciência, se infiltra no âmbito da magia, tece proposições alquímicas e nos conecta todos em algum lugar ínfimo, celular e íntimo de ser vivo.

Gênesis Totêmico
Sara Ramos
escultura Cerâmica, 2001

Amor I (da série “Do porão ao sótão”)
Ana Sabiá
Fotografia Digital, 2015

Em *ENGOLIdores Fálicos* Sara novamente reverencia a força geradora e descomunal da ubíqua Mãe-Terra a partir de seu material originário e, em ação serial, espreme, alisa e dá formas à milhares de pequenos órgãos hermafroditas. O próprio título do trabalho nomeia a androginia sexual limítrofe entre a vagina - como receptáculo engolidor - e o falo. O trabalho se complementa com a exposição desses órgãos em asséptica clausura transparente: grupos empilhados indiferentes entre si, multidão aprisionada sem identificação à espera de seu derradeiro momento de dar-se a ver. Ao lado deste coletivo, outra caixinha envidraçada singulariza uma única peça, feita do mesmo barro e proporções que as demais mas, que ali, isolada e misteriosa, atrai nosso olhar mais minucioso.

Em *Matrioshka I* Ana brinca com a seriação na temática sexual a partir de cinco mariscos perfilados e crus, desprotegidos de suas cascas rígidas e, ainda assim, receptivos e abertos.

Tais moluscos que, visualmente, assemelham-se a vaginas humanas, estão perfilados um ao lado do outro do maior ao menor como que formando gerações pertencentes ao mesmo clã. O título do trabalho faz menção a *Matrioshka*[16] como referencia de brinquedo lúdico de encaixe e a relação com a maternidade e suas heranças genéticas e acondicionamentos sócio-culturais que nomeiam a instituição familiar e os "ensinamentos" de ser mulher.

Sara e Ana produzem colecionáveis, problematizam o acúmulo e o substituível, discursam nas esferas individuais e coletivas a partir da série. Enfrentam instituições e a moral vigente que dita regras rígidas acerca da família e do sangue como enunciado de poder, questionam os gêneros a partir dos atravessamentos sexuais e evidenciam uma temática estratégica sobre a potência do feminino na arte. Apesar dos assujeitamentos impostos às mulheres, sejam eles íntimos ou plurais, *ENGOLImos* nossas *dores*[17], vomitamos nossas resistências e seguimos às lutas.

O par seguinte comunga a comida e o ato de comer em surrealismo inscrito na transmutação de uma forma em outra em antropofagia plástica. Em *Você tem fome de que?* Sara põe a mão na massa, tanto para criar a forma no barro - misturando terra e água como ingredientes elementares - quanto para fermentar o alimento universal, com suposta água e farinha, que modela a dádiva do pão. Do forno artístico de Sara saem especialidades como os *croissants*-casulos, *donuts porcelânicos,* espaguetes-novelos, corações-vulcânicos, bolos-dentados, ostras-nervurosas, chocolates-pedras e queijos-dinossáuricos. Comida e sexo são complexas

ENGOLIdores Fálicos Cerâmica
Sara Ramos, 2005

Matrioshka, I
Ana Sabiá
Fotografia Digital, 2015

tessituras entre si, ambos são alimentos do corpo e da alma. O seio que amamenta é também o que desperta os desejos eróticos. Os alimentos modelados por Sara são aparentemente saborosos e prontos ao paladar se não fosse sua origem pétrea. A ausência das cores e a esmaltação vitrificada intriga os demais sentidos e provoca a tentação ao toque. Os pratos escuros, rugosos e fósseis exibem as iguarias gastronômicas em precisão estética dos mais renomados *chefs*. A santa-ceia está posta. Quem serão os convidados à essa mesa?

Roedor, de Ana Sabiá, é uma das imagens que integram a série *Do porão ao sótão* que propõe tratar de temáticas como efemeridade, memória e desejo da perpetuação, ou de uma tal preservação, daquilo que já não pode mais ser: uma vida que flui e não volta, um amor que se esvai, sonhos que perderam a validade ou não foram concretizados. Os acontecimentos banais que permeiam a vida e sua finitude são fontes de inesgotável beleza e gravidade se aptos à percebê-los. O microcosmo doméstico carrega a complexidade macro a partir das relações, percepções e posicionamentos ali inscritos. A imagem afirma uma vida passada, um órgão desconectado do corpo, uma anterior mandíbula nervosa de algum animal livre. Agora jaz dentes inertes, fotografados por um ângulo que os transformam em um outro ser. Também aqui foi possível a transformação da água em vinho pelo milagre da imaginação e da arte.

Em *Inventario do Feminino* Sara dispõe sobre uma almofada uma coleção de objetos de uso pessoal de uma singular mulher. Os objetos banais expõe algumas características dessa insólita proprietária burguesa: sapatos e bolsa de grife, um chaveiro com chaves do automóvel, um batom usado com embalagem de luxo, um pequeno espelho, lenço de linho bordado a mão, um coração kitsch (que pode ser a caixinha que acondiciona seu diafragma), um vibrador elétrico, uma fotografia B/W[18] antiga com o retrato de um/a bebê, uma chupeta com aspecto de modelo antigo e a almofada decorativa em estilo Luis XV[19]. Essa listagem de bens de consumo, que a primeira vista não desperta maiores curiosidades, impacta profundamente ao sabermos a origem de sua fabricação: tudo materializado em argila! Da maciez do lenço à borracha do vibrador, da delicadeza da costura da almofada às ranhuras das chaves do carro… tudo cerâmica! E então, conscientes de que fomos enganados por Sara, traídos em nosso pré-conceito, nos maravilhamos e nos abrimos às interpretações. Aquele inventario, agrupamento de bens, herança material semi-nova, já não servirá a mais ninguém! Do pó veio e ao pó retornará. A herdeira Cinderella não poderá calçar os *scapins* pois seus saltos se

Você tem fome de que?
Sara Ramos
Cerâmica, 2010

Roedor (da série “Do porão ao sótão”)
Ana Sabiá
Fotografia Digital, 2017

esfacelarão ao primeiro passo. Assim como os demais itens ali dispostos para impressionar mas, sabendo de sua origem, impressionam pela sua inutilidade. Contudo, a serventia está na proposição à reflexão. Sara consegue superar-se escultóricamente em assombrosa fidedignidade com os objetos apresentados no entanto, sua maior façanha é conseguir dar seu "tapa com luva de pelica" em nosso pré-juízo que titubeia acolher o inesperado, ou o faz de modo superficial, a partir das aparências enganosas.

Em *Bela, recata e "do lar"* Ana reage artisticamente à polêmica manchete veiculada por uma revista brasileira[20] e propõe contextualizar tais supostos adjetivos dentro das intrincadas tecnologias de poder que perpassam as políticas de controle sociais[21]. Trata-se de três cabeças em cera moldada, peças de ex-voto[22] com sua conhecida carga religiosa, representando agradecimentos dos fiéis por graças e curas alcançadas. Contudo, cada cabeça difere-se entre si por efeito de alguns orifícios, feitos propositalmente, nos olhos, na boca e nos ouvidos. A provocação deste ato evoca o folclore japonês dos *Três macacos sábios*[23] que, aliados ao título do trabalho, evidencia o sarcasmo na crítica de pensar a "boa" mulher: aquela que não vê, não fala e não escuta. Tal qual uma boneca erótica.

> Atualmente, posicionar-se com ideais feministas é partir do princípio que ser livre também significa negar estereótipos que não compartilhamos ou nos ferem, e não aceitar mais o assujeitamento por qualquer demanda externa em nome de um determinado ideal de beleza, de comportamento e de ideias. É atentar aos discursos enviesados, que mascarados pela sedução midiática, pretende homogeneizar as multiplicidades de ser mulher na propagação de controle e desnivelamento de gêneros. Assumir essa posição ética e humana é tomar parte do fazer política, ainda que se esteja no âmbito doméstico.[24]

Ambos os trabalhos tematizam um feminino que não se molda nos padrões assujeitantes. As cabeças de cera, apesar da aparente rigidez, derretem-se facilmente em qualquer fonte de calor. Os utilitários luxuosos não podem ser empregados para seu derradeiro fim: esfacelam-se em poeira e perdem seu *status*. O feminino explorado por Sara e Ana ampliam a condição da mulher nos elementos ali delimitados e abrem problematizações para além do masculino/feminino: dialogam com o sujeito nas suas múltiplas escolhas, sejam estas permeadas pelo sexo ou não.

Inventario do Feminino
Sara Ramos
Cerâmica, 2008

Bela, Recatada e "do lar", I
Ana Sabiá objeto
Cera moldada, 2016

Os trabalhos seguintes Íntimo Plural e *Líquido Amniótico* retratam seres cativos em seus espaços conhecidos. Sara acomoda um coletivo de seres humaninhos cada qual em sua individual caixinha translúcida. Esse edifício envidraçado dialoga com nossa vida contemporânea: a comunicação em rede que isola as experiências atrás de um monitor de celular ou computador, as intimidades da vida privada expostas ao alcance de qualquer um apenas com um *click* em diversas redes sociais, viver a partir da profética sentença de *Andy Warhol* onde o, então, futuro é agora e todos temos o direito aos nossos "quinze minutos de fama". Celebridades fabricadas para o consumo veloz como se fossem mercadorias perecíveis. A ilusória liberdade de ser o que se quer em confronto com as vigilâncias tecnológicas: da escolha do filme na poltrona de casa assistindo *Netflix* à compra de medicamento com cartão de crédito e emissão de nota fiscal na farmácia do bairro distante de outro país. Tudo é vitrine e todos rastreados.

Ana se retrata com a cabeça quase totalmente imersa em uma vasilha vítrea transbordante de água que, por sua vez, esta apoiada sobre outra superfície lisa como vidro jateado, sugerindo uma bandeja. Essa água é entitulada pelo líquido a que todos já estivemos imersos dentro do útero. Líquido primordial que confere proteção ao embrião contra *choques mecânicos e térmicos além de proteger futuras penetrações masculinas*[25], envolve uma retratada inativa sugerindo calmaria - pelo bem estar subaquático - ou morte por afogamento. O espectador da imagem é quem decide.

Para finalizar os diálogos entre Sara Ramos e Ana Sabiá estão seus trabalhos *Oferenda* e *A insustentável leveza do ser*. Sara modela em argila inúmeras pequenas vasilhas irregulares, cada qual contendo em seu interior uma substância vermelha como sangue. Se é líquido ou menos pouco importa, mas o conjunto dessas meia-esferas, partidas em metades, ganha inteireza no corpo da instalação. Evoca nossa ancestralidade a partir do barro e do sangue, reverencia espíritos que já corporificaram algo ou alguém, reconhece nossa mortalidade apesar da fé. Brindamos ao passado e presente e oferendamo-nos um futuro promissor.

Ana problematiza um frágil e descomposto "corpo" estilhaçado em cacos cortantes que se formatam sob a finíssima meia em reconhecível silhueta feminina. Uma cadavérica mulher se faz insinuar a partir de sua geografia corpórea em reivindicação urgente e emergente que transparece a temática da violência. A potência deste corpo se dá com a soma dos milhares de caquinhos irremediáveis, cada qual com sua importância para volumizar e legitimar discursos e ações.

Intimo Plural
Sara Ramos
Instalação Cerâmica, 2013

Líquido Amniótico, I
Ana Sabiá
Fotografia Digital, 2016

Tanto um trabalho quanto outro anuncia a resistência, a oferenda pela dádiva da vida e o brinde aos recomeços. Afirma a existência das lutas diárias dentro e fora do âmbito doméstico, individual e coletivo dia-a-dia. Ainda que houve significativas conquistas pelas e para mulheres é a constância que as legitima. Levantam-se dos cacos colando os milhões de pedaços em que se partiram. E seguem.

Arquivamentos nas nuvens

O arquivo é a um só tempo tradição e esquecimento, circunscreve o lugar da raridade, mas também o da *regularidade* que são aqueles elementos que constituem a série, onde apreendemos pedaços que vamos compondo uma espécie de constelação[26].

Nossa cultura é a base de nosso arquivo coletivo e nossas subjetivações a partir dele formam nossas relíquias íntimas, feito de coisas materiais e afetivas. Arquivos constituem-se em um sistema de enunciados indefinido e incorpóreo como *iCloud*[27], além do arquivamento material também o constituem percepções e sensibilidades.[28] O arquivo é uma desmesura sempre dada por algo que está aquém e além das coisas; estão sujeitos a desdobramentos, construções e pertencem à ordem do processo e não da *priori.*

O/A artista articula seus arquivos de maneira interdisciplinar, não valendo apenas de uma competência e disciplinas, mas imbricadas entre si. A *arquia* é o estado de arquivo de artista onde encontram-se arquifenômenos, arquidesenhos, arquipercepções, equipotência… Nascem em um estado de confusão *babélica*, deixam rastros que supõe origens desconhecidas, denotam um campo indiviso, primordial que desde esteve lá, assombra-nos de modo espectral e nos atravessa ao longo do tempo intermitentemente marcando uma trajetória/retrospectiva de artista. É o arquivo imaterial das afecções.

Em *Gramatologia,* Derrida propõe a partir das artes espaciais pensar o que não se vê, essa extra-parte que comungam as artes em geral, onde engendram rastros e devires. Daí me coloco como a outra artista para pensar Sara Ramos, pois o autor defende que para pensar algo precisamos confrontar com outro algo.

Minha tradução da obra de Sara foi a partir dos diálogos com minha própria obra, em atitude que busquei como um modo de desacomodar-me: tanto para ampliar os panoramas de

Oferenda
Sara Ramos
Instalação Cerâmica, 2011

A insustentável leveza do ser
Ana Sabiá
Meia de nylon e vidro objeto e fotografia digital dimensões variadas, 2016

exploração quanto para distanciar-me da figura do *Arconte* (dono da casa/dona de casa), que legitima a verdade do arquivo. Considerei ser a curadora de meu próprio *Museu Imaginário*[29], retirando a obra de seu contexto para construir outras relações, reconfigurando e arquitetando novos agrupamentos e - consequentemente novas significações - à medida em que olhava para as obras dispostas lado a lado. Ofereci-me aberta e imaginativa ao aproximar e relacionar as obras de Sara Ramos das minhas, propondo a criação de novas soluções, séries, linhagens, me contentando mais em seduzir do que testemunhar.

Sara com sua produção artística - e o compartilhar de seus arquivos referenciais fomentadores de suas criações - trouxe à tona alguns do meus próprios arquivos. Revirou minha memórias e estimulou meu empenho por tradução: de nós enquanto artistas mulheres, de suas espantosas obras e das minhas criações em relação às suas.

O trabalho com argila é um aprendizado amoroso consigo próprio pois, enquanto úmido, pode ser sempre refeito e consertado em ato que provavelmente contribui para o desenvolvimento da auto-estima e auto confiança. Neste ensaio fantasiei modelar amorosamente uma relação entre minha obra e a de Sara e, com esse mesmo espírito, intentei traduzir a poética da artista: Sara Ramos como *Gaia*, a Mãe-Terra das criaturas de terra. Sara como *Gaia-Madonna* constituída de terra, água, fogo e ar, sonho, sopro, leite, lágrimas, risos, sangue e a vasta fauna e flora dos sentimentos.

Artigo aceito pra publicação em dezembro de 2016.

Notas

1 Gênesis ou Génesis é o primeiro livro tanto da Bíblia Hebraica como da Bíblia cristã, antecede o Livro do Êxodo.

2 Genesis 2,7

3 Cursando a disciplina "Territorialidades Modernas e Contemporâneas", ministrada pela Profª Drª. Rosangela Cherem, no Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), no 2° semestre de 2016.

4 Corpo sem órgãos, conceito de Antonin Artaud, que Deleuze e Guattari revisitaram e atualizaram nos célebres livros *Mil Platôs e Anti-Édipo*.

5 Carl Gustav Jung (1875 - 1961) foi um psiquiatra e psicoterapeuta suíço que fundou a psicologia analítica. Jung propôs e desenvolveu os conceitos da personalidade extrovertida e introvertida, arquétipos e o inconsciente coletivo. Seu trabalho tem sido influente na psiquiatria, psicologia e no estudo da religião, literatura e áreas afins (fonte: Wikipedia).

6 Arquétipo, na Psicologia Analítica, significa a forma imaterial à qual os fenômenos psíquicos tendem a se moldar. C.G.Jung usou o termo para se referir a estruturas inatas que servem de matriz para a expressão e desenvolvimento da psique (fonte: Wikipedia).

7 Filme de fantasia lançado em 2009, dirigido por James Cameron. No exuberante mundo alienígena de Pandora vivem os Na›vi, seres que parecem ser primitivos, mas são altamente evoluídos. Como o ambiente do planeta é tóxico, foram criados os avatares, corpos biológicos controlados pela mente humana que se movimentam livremente em Pandora. Jake Sully, um ex-fuzileiro naval paralítico, volta a andar através de um avatar e se apaixona por uma Na›vi. Esta paixão leva Jake a lutar pela sobrevivência de Pandora (fonte: Wikipedia).

8 "Penso, logo, existo.", René Descartes (1596 – 1650)

9 DERRIDA, 2002.

10 FOUCAULT, 1995.

11 DELEUZE, 1993.

12 FOUCAULT, M. Arqueologia do Saber, 1995.

13 Gaia, Geia ou Gé, na mitologia grega, é a Mãe-Terra, como elemento primordial e latente de uma potencialidade geradora incrível. Segundo Hesíodo, no princípio surge o Caos (o vazio) e dele nascem Gaia, Tártaro (o abismo), Eros (o amor), Érebo (as trevas) e Nix (a noite). Fonte: Wikipedia

14 Para o autor, a tarefa do tradutor, mais do que transportar é trair. *Obras escolhidas, vl I a III,*. S.P.: Brasiliense, 1985-1988.

15 As imagens dos trabalhos cerâmicos de Sara Ramos (http://www.sararamos.com.br) foram baixadas do site da artista na internet e os créditos da imagem são da própria artista, com excessão da fotografia do trabalho "Inventário do Feminino" que é de autoria de Juliano Baby Amorim. Todas as fotografias dos meus trabalhos são de minha autoria e podem ser acessadas no meu site: http://www.anasabia.com

16 Boneca russa feita em madeira e pintada à mão que tem a particularidade de ser oca por dentro para acondicionar outra bonecas em seu interior. Aquela que ali se aninha, por sua vez, acondiciona outra boneca menor e assim sucessivamente até a menor delas restar.

17 Referenciando o título do trabalho de Sara Ramos.

18 B/W: siglas para Black and White (Preto e Branco)

19 "O estilo Luís XV designa um estilo de decoração de interiores e mobiliário que se desenvolve a partir de França durante o reinado de Luís XV, entre aproximadamente 1730 e 1750-60 (não englobando todo o período do reinado até 1774). Este estilo é influenciado pelas linhas fluidas e graciosas do rococó e pelo seu repertório de motivos ornamentais, situando-se entre o estilo regência, onde já dá os primeiros passos, e o estilo Luís XVI, que se caracteriza por uma maior rigidez e austeridade. É considerado um dos estilos estéticos franceses de maior impacto, sendo, por isso, alvo dos mais diversos revivalismos ao longo do tempo." Fonte: Wikipedia

20 Revista Veja, 18/04/2016, Fonte:http://veja.abril.com.br/noticia/brasil/bela-recatada-e-do-lar

21 Poder não como algo que se detenha mas como tecido político, micropolítica do poder e jogos sociais perspectivados por Michel Foucault (1995).

22 O ex-voto é o presente dado pelo fiel ao seu santo de devoção em consagração, renovação ou agradecimento de uma promessa. O advento da oferta votiva abre ou fecha um ciclo transacional que se imagina tão antigo quanto a própria existência humana. Trata-se de

uma expressão moderna da relação entre o frágil mundo dos homens e o inexorável mundo dos deuses. É uma relação cujo modelo estrutural se mantém semelhante em diferentes matrizes religiosas, desde a Antiguidade. Fonte: Wikipedia

23 Existem vários significados atribuídos aos macacos e ao provérbio que incluem associações com estar de boa mente, fala e ação. No mundo ocidental a frase é muitas vezes usada para se referir àqueles que lidam com impropriedade por fazer vista grossa. Fonte Wikipedia

24 SABIÁ, A.P. Bela, recatada e do lar: entre discurso de controle e resistência artístico-política nas artes contemporâneas. ANPAP, 2016

25 Fonte: Wikipedia

26 Como acredita Deleuze no livro "Diferença e repetição" (1988).

27 O iCloud é o sistema de armazenamento virtual na nuvem da Apple que atua de maneira bastante sofisticada para salvar arquivos.

28 DERRIDA, J. 2002

29 MALRAUX, A. 2000.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. S.P.: Brasiliense, vl I a III, 1985-1988.

CHEREM, Rosangela. Anotações de aulas da disciplina *Territorialidades Modernas e Contemporâneas,* PPGAV-UDESC 2016.

DELEUZE, Gilles. *O que é filosofia*. R.J.: Ed. 34, 1993.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Diferença e Repetição*. R.J.: Graal, 1988.

DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo*. Rio de Janeiro: RELUME-Dumará:2002.

DERRIDA, Jacques. *Torres de babel*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

GUASCH, Anna Maria. Arte y archivo. 1920-2010. *Genealogías, tipologias y descontinuidades*. Madrid: Ed. Akal, S.A., 2011.

MALRAUX, André. *O museu imaginário*. Lisboa: Ed. 70, 2000.

ROMERO, Pedro: Um conocimiento por el montaje. Entrevista com Georges Didi-Huberman. Madrid, 2007. In: http://www.circulo-bellasartes.com/ag_ediciones-minerva- LeerMinervaCompleto.php?art=141&pag=5#leer

Sites das artistas

SARA RAMOS: http://www.sararamos.com.br

ANA SABIÁ: http://www.anasabia.com

Wabi-Sabi, a arte da imperfeição: estética japonesa e alteridade cultural

Ericson Saint Clair e João Vitor Viana Ribeiro***

RESUMO: Investiga-se o ideal estético japonês wabi-sabi, aqui entendido como potente contraponto crítico à cultura de aceleração das sociedades capitalistas contemporâneas. No século XV, o wabi-sabi introduziu nas artes japonesas os sentidos de imperfeição, impermanência, incompletude e simplicidade derivados do zen budismo. Diante das constantes demandas de perfeição, produtividade e aceleração da atualidade, defendemos uma aproximação cuidadosa de alteridades culturais que nos pode ser especialmente reveladoras. Propomo-nos a cartografar aspectos do wabi-sabi de modo a contribuir para o fornecimento de ferramentas teórico-conceituais profícuas para as pesquisas e práticas artísticas que pretendam explorar o trânsito cultural oriente-ocidente. Assim, aproximamos estética, singularidades culturais e ética em um estudo introdutório que visa oxigenar e enriquecer a atividade de pesquisa no campo das artes.

PALAVRAS-CHAVE: estética, alteridade cultural, cultura japonesa.

ABSTRACT: We investigate the Japanese aesthetic ideal called wabi-sabi, here understood as a potent critical counterpoint to the accelerating culture of contemporary capitalist societies. In the 15th century, wabi-sabi introduced into the Japanese arts the imperfection, impermanence, incompleteness and simplicity of

*Ericson Saint Clair é Professor Adjunto da Universidade Federal Fluminense (UFF) do Departamento de Artes e Estudos Culturais (RAE) do curso de Produção Cultural (Rio das Ostras). Doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ, mestre em Comunicação pela UFF e bacharel em Comunicação Social (Jornalismo) pela UERJ.

**João Vitor Viana Ribeiro é graduando em Produção Cultural pela UFF - Rio das Ostras-RJ. Bolsista de Iniciação Científica PIBIC/UFF com pesquisa em andamento período 2016/2017 e integrante do Grupo de Pesquisa Corpo, Atenção e Cultura Contemporânea.

Zen Buddhism. Faced with the constant demands of perfection, productivity and acceleration of the present time, we advocate a more careful approach of cultural alterities. We propose to map aspects of wabi-sabi in order to contribute to the provision of useful theoretical-conceptual tools for research and artistic practices that seek to explore east-west cultural transit. Therefore, we approach aesthetics, cultural singularities and ethics in an introductory study that aims to oxygenate and enrich the research activity in arts studies.

KEYWORDS**:** aesthetics, cultural alterity, Japanese culture.

Wabi-Sabi: contexto histórico-cultural e características básicas

Wabi-sabi é um ideal estético japonês desenvolvido com força a partir do século XV, no chamado período Muromachi (nascido da integração das cortes imperiais de Quioto e Yoshino). Tem raízes no zen budismo e, como o mesmo, furta-se a definições precisas por meio de palavras. Ainda assim, é possível afirmar que o "wabi-sabi é uma beleza das coisas imperfeitas, impermanentes e incompletas, uma beleza das coisas modestas e simples, uma beleza das coisas não convencionais" (KOREN, 1994, p. 7, *nossa tradução*). Há um despojamento e simplicidade no ideal do wabi-sabi que se expressa com maestria na Cerimônia do Chá tal como formalizada por Sen no Rikyu (1522-1591), que estabeleceu a sala de chá do modo mais humilde possível, como uma casa do interior, incorporando como parte da beleza os elementos entendidos comumente como "erros" ou "falhas": rachaduras, fragmentos etc. Segundo Andrew Juniper,

> O wabi-sabi incorpora a visão cósmica niilista zen e busca a beleza nas imperfeições encontradas em todas as coisas, em um estado constante de fluxo, vindos do nada e que retornam ao nada. No interior deste movimento perpétuo, a natureza deixa traços para nossa contemplação, e são tais falhas e irregularidades aleatórias que oferecem um modelo para a modesta e humilde expressão de beleza wabi-sabi (2003, p. 1, *nossa tradução*).

O wabi-sabi é, para cultura japonesa, um conceito profundo e multidimensional, pouco problematizado racionalmente e considerado como algo quase intraduzível. Embora desenvolvido com maestria pelos japoneses, identificamos que as primeiras inspirações para os princípios metafísicos, espirituais e éticos do wabi-sabi vieram de ideias e reflexões relacionadas

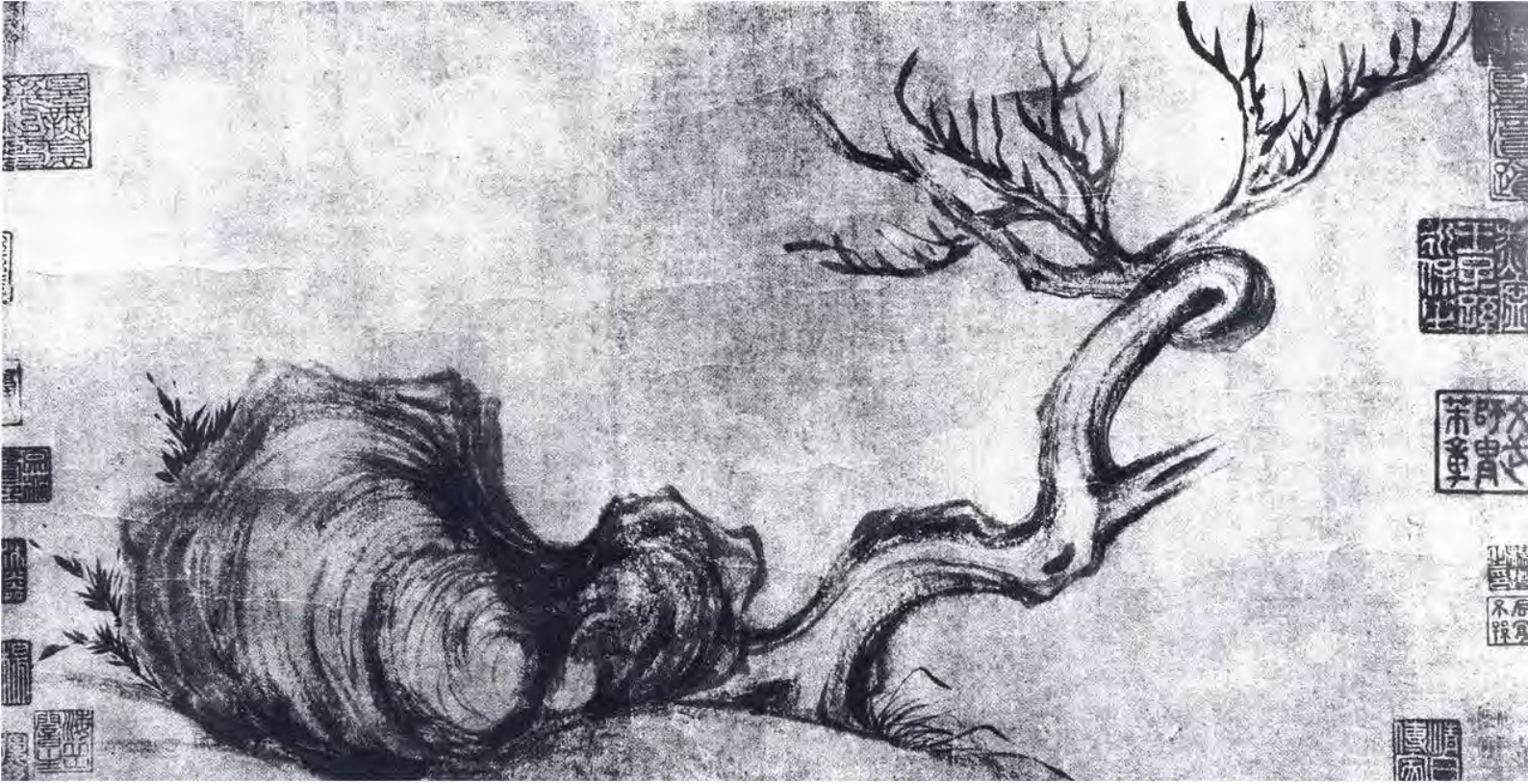
Tigela wabi-sabi
Disponível em: https://img1.etsystatic.com/000/0/5844118/il_570xN.286353939.jpg . Último acesso: 14/02/2017

à simplicidade, naturalidade e aceitação da realidade encontradas no Taoismo e no Zen Budismo Chinês. É, antes de tudo, um estado mental, uma consciência da presença corporal frutos de uma atmosfera desoladora e melancólica da China dos séculos IX e X, em torno da dinastia Song.

Como o Zen, seu mentor filosófico, wabi-sabi se mostra sublime em sua sutileza. Na Ilustração 2, podemos identificar a simplicidade na escolha do objeto e uma certa brevidade em sua retratação, o que proporciona um amplo espaço para a colaboração mental do espectador, traço que viria a tornar-se próprio do wabi-sabi. Como o Zen foi a luz que guiou o pensamento e a filosofia japonesa por mais de mil anos, também forneceu as bases éticas e estéticas para todas as artes japonesas e influenciou a maneira como se desenvolveram. Era muito comum que os monges praticassem atividades artísticas nos mosteiros, inclusive como parte de sua prática meditativa, e suas produções exerciam influência sobre a nobreza e figuras artísticas, com diferentes intensidades ao longo dos séculos, sendo assim aos poucos enraizadas na sensibilidade estética japonesa.

Sobre a escolha e uso de matérias-primas, podemos constatar no wabi-sabi um apreço pelo orgânico, ou seja, materiais naturais que possam apresentar um declínio físico e natural, certas "marcas da ação do tempo". São as mudanças de textura e cor que dão espaço para imaginação e um maior envolvimento com o desenvolvimento da peça. As obras apresentam-se como as folhas que mudam de cor na árvore antes de caírem e continuarem o processo de volta à terra, ao vazio. Sobre aspectos formais do estilo, identificamos uma sensível relação entre a singularidade - uma certa intimidade que deve ser expressa na peça - as propriedades dos materiais utilizados e a função que a peça terá. Dedica-se pouca atenção à simetria, proporção ou regularidade formal. A forma buscada não deve ser apenas fruto de uma concepção artística, pessoal, refém de ideias, e sim aquela que valorize o universal, atemporal, do grupo, que seja capaz de transcender a individualidade.

O apreço pelo aspecto natural nos materiais e nas formas reflete diretamente na textura de obras wabi-sabi, produzindo um efeito próximo do que conhecemos por "rústico". Texturas ásperas, desiguais, diversas e aleatórias, ou seja, aquelas formadas por processos naturais esporádicos, que aceitam o risco. Elas refletem na verdade uma estética, uma forma de estar e enxergar o mundo, que convive com os acidentes e os aceita, assim como as falhas, o tempo



Su Shi (1037-1101) "Ancient Tree with Rock"
Disponível em: http://www.indiana.edu/~e251/Su_Shi_rock-tree.jpg . Último acesso: 14/02/2017

que passa, a impermanência dos objetos, e a possibilidade de ver neles as imperfeições presentes na nossa própria vida.

Em suma, urge lidar com o imperfeito em contraponto à ideia de perfeição que se tornou tão forte no ocidente, um conceito inatingível e causador de inúmeras frustrações. Na visão de mundo zen, não há vida, morte, beleza ou feiura. Dizer que no wabi-sabi há "a beleza da feiura" ainda sugere que beleza e feiura são duas coisas absolutamente opostas. A visão zen mantém os dois sendo um só e o mesmo, apenas separados pelo "aprendizado" de percepções.

Ainda sobre processos naturais esporádicos, que aceitam o risco, identificamos aspectos do wabi-sabi em obras e produções artísticas do contemporâneo, como no trabalho do ceramista brasileiro Francisco Brennand, que afirma:

> Com a minha irresponsabilidade artística é que eu pensava que poderia fazer o que bem entendesse, no pressuposto de que o fogo acabaria por corrigir tudo, e corrige. Ou ele, de fato, destrói. Eu dei algumas peças rachadas... e isso aí representa uma nova proposta, muito mais do que aquilo que eu propunha com uma escultura minha. Pode entrar no fogo com a marca da insensatez de tudo aquilo que o homem fabrica com as próprias mãos, e sair genial depois dos ciclos de queima, que são demorados e às vezes repetitivos... (A Terra Encantada de Brennand. **Arte 1 Em Movimento.** Recife: ARTE 1, 11 de Junho de 2015. Programa de TV)

Wabi-sabi e a possível relação com o ocidente

Talvez nada mais cause tamanho choque cultural para nossa sensibilidade ocidental contemporânea do que um ideal estético de valorização do "fluxo natural das coisas", entendendo como parte do processo vital a impermanência e a incompletude. A ideia de eficácia ocidental, levada a extremo nas sociedades capitalistas avançadas, desenha uma meta como destino final e todo o trabalho humano deverá ser o esforço de aproximar um certo estado final das coisas à ideia inicialmente imaginada. Os ruídos, os acidentes, os silêncios, dúvidas e hesitações do meio do caminho são compreendidos como falhas. Michel Foucault (2006) argutamente identificou a intensificação deste gesto ocidental como biopolítica, ao definir a biopolítica como aquilo que faz com que a vida e os processos vitais em geral entrem na ordem do cálculo explícito, fazendo do poder-saber o principal agente de transformação da realidade. A transformação no ocidente, portanto, é calculada explicitamente, adequando meios a fins, entendendo assim toda espontaneidade não-calculada como *risco*.

Arte em cerâmica de Francisco Brennand
Disponível em: http://www.brennand.com.br/img/arteceramica_07.jpg . Último acesso: 14/02/2017

Se muitos de nossos avanços e alegrias como ocidentais provavelmente são frutos de tais princípios, também o são parte de nossas dificuldades e angústias. Uma cultura de performance instala-se em meio a um capitalismo agressivo que vê com desconfiança toda relação e experiência que não são filtradas segundo os processos simbólicos do consumo. Como sustenta Alain Ehrenberg (2010), tal cultura de performance insta os indivíduos, por um lado, à aventura empreendedora e, por outro, à depressão nervosa.

Em contraponto à ideia de eficácia ocidental, e para problematizá-la, François Jullien nos mostra, partindo de um estudo vigoroso sobre a sociedade chinesa, que a sociedade ocidental tem a tradição

> (...) do plano traçado previamente e do heroísmo da ação; segundo o viés pelo qual a explicamos [*a eficácia*], ela é a dos meios e dos fins ou da relação teoria-prática. Ora, eis que descobrimos mais além, na China, uma concepção da eficácia que ensina a deixar advir o efeito: não a visá-lo (diretamente), mas a implicá-lo (como consequência); ou seja, não a buscá-lo, mas a recolhê-lo – a deixá-lo resultar (1998, p. 9, *acréscimo nosso*).

Toda uma outra relação com a temporalidade e a espacialidade se institui neste pensamento/prática oriental. Não se trata de ser ineficaz, mas eficaz segundo outros métodos. Em vez de traçar um modelo que sirva de norma à sua ação, o pensamento oriental concentra sua atenção no curso das coisas, para identificar a coerência e apoiar-se no potencial da situação. Com o trecho abaixo pretendemos demonstrar a complexidade e a riqueza que há neste campo:

> Desde que a estratégia consiste em fazer que a situação evolua de tal maneira que, ao se deixar levar por ela, de seu potencial acumulado resulte naturalmente o efeito, não há mais necessidade de optar (entre meios) nem de empenhar-se – para atingir o fim. Abandonando uma lógica de modelização (que se funda sobre a construção de uma forma-fim), passa-se, então, a uma lógica do processo: de um lado, o sistema causal é aberto, complexo de combinações infinitas; do outro, o processo é fechado e o resultado está implicado em seu desenvolvimento (JULLIEN, 1998, p. 56).

Do mesmo modo, o wabi-sabi japonês permite-nos adentrar o universo da criação artística por outros mecanismos que – defendemos – em muito oxigenariam os poderes-saberes em torno da estética ocidental contemporânea. No wabi-sabi, bem como em todas as artes japonesas, não há dissociação entre teoria e prática. A simplicidade do fluxo natural e

impermanente da estética wabi-sabi é – para estranhamento do ocidente – fruto de rigorosa disciplina. Paradoxalmente, apenas quando o treinamento se mostra maduro, o fluxo pode mostrar-se em sua inteireza. Corpo, mente e arte formam um todo contínuo. Segundo Christine Greiner,

> desde os primórdios dos estudos do corpo e da arte na Ásia, há uma ênfase no reconhecimento de que as ideias nunca estiveram apartadas do corpo, sendo constituídas a partir dele, ou seja, de laboratórios específicos de criação e treinamentos. A artisticidade sempre esteve conectada de maneira íntima com o treinamento. Isso valia para a poesia waka, para o nô, para os arranjos florais ikebana e também para o butô. Se inexiste um treinamento, a concepção das experiências passa a transitar por uma zona perigosa de imprecisão (2013, p. 2).

Quando Christine Greiner chama a atenção para a importância de tais experiências, consideramos indispensável repensar a relação do corpo com a cultura. Percebemos, então, a necessidade de, mais profundamente, investigar elementos que possam contribuir para a construção de uma epistemologia que seja, ao mesmo tempo, ética e estética. A chave é reconhecer que o corpo é mais que um transmissor de informações, sendo ao mesmo tempo receptor e produtor delas, capaz de ressignificá-las por meio de suas ações. O modo wabi-sabi de produção e apreciação artística é um desses reflexos, que apontam para questões mais profundas, nas próprias raízes formadoras do pensamento, como, por exemplo, a não dissociação entre teoria e prática no oriente.

Mais do que propriamente recusar o dualismo mente/corpo e suas derivações, o arcabouço teórico-filosófico japonês, a despeito da peculiaridade de seus representantes, construiu-se na esteira de outros alicerces milenarmente aperfeiçoados, como nos atesta a estética wabi-sabi. Só é possível de fato desenvolver a percepção wabi-sabi em uma Cerimônia do Chá, por exemplo, se se supõe uma *porosidade da pele* (FERRAZ, 2015, p. 105) dos seus participantes em relação ao seu entorno: com os olhos baixos, perceber pequenos jogos de luz e sombra, ouvir a água que escorre pela chaleira, sentir o odor do chá e seus matizes, observar o coração que palpita e o corpo que, como um todo, é efeito-instrumento da cerimônia que se dá. A eficácia estética da Cerimônia está em, precisamente, agir minimamente, *deixando advir o efeito* (JULLIEN, 1998, p. 107) implicando o corpo, a mente e o ambiente. Longe estamos aqui do modelo do espectador disciplinado que responde às provocações de uma obra previamente configurada[1].

O filósofo Tetsuro Watsuji (1889-1960), por exemplo, cunha o conceito de *aidagara* 間柄 para expressar a dimensão espaço-temporal do "entre", aquilo que não se localiza nem dentro nem fora do sujeito, ressaltando a inevitabilidade da interconexão de todos os seres, e da impossibilidade de uma separação concreta entre sujeito e objeto. Ao tecer a etimologia da palavra japonesa que designa "pessoa" – *ningen* (人 間) – Watsuji indica que ela é formada por dois caracteres, em que o primeiro remete à "pessoa" e o segundo à espacialidade ou espaço do "entre" (GREINER, 2011, p. 108). Watsuji propõe, ainda, em sua obra *Fūdo* (風土), traduzida para inglês como *Climate and culture*, um modelo epistemológico que leva em conta as variações ambientais climáticas para a configuração da subjetividade, para além de todos os determinismos, ao apostar no caráter relacional do corpo, percepção e ambiente. Por exemplo, sobre a "sensação de frio", diz-nos Watsuji:

> O que é "sensação" na "sensação de frio" não é um "ponto" que estabelece o relacionamento direcionado ao "frio", mas é em si mesmo um relacionamento em virtude de sua "sensação" e é nesse relacionamento que nos é revelado o frio. A intencionalidade dessa estrutura relacional é, então, uma estrutura do sujeito em relação ao frio. O fato de que "nós sentimos frio" é, principalmente, uma "experiência intencional" deste tipo (WATSUJI, 1961, p. 2, *nossa tradução*).

Já o também filósofo Yasuo Yuasa (1925-2005), aluno de Watsuji, enriquece a discussão sobre as complexas relações do corpo com o ambiente e a percepção. Em seus livros *The Body: toward a eastern mind-body theory*, de 1987, e *The body, self-cultivation and ki-energy*, de 1993, Yuasa propõe dois conceitos que consideramos extremamente profícuos para trabalharmos a relação ética e estética do wabi-sabi: *shugyō* e *geidō*.

O primeiro remete ao cultivo de si como prática de liberdade: *shygyō* ou simplesmente *gyō*, em japonês, diz respeito a um treinamento do corpo que inevitavelmente conduz a uma elevação da mente. Curiosa é nossa dificuldade de expressar tal conceito sem lançar mão dos dualismos de que procuramos nos desviar ("corpo" de um lado, e "mente" de outro). Para Yuasa, "corpo" e "mente" parecem não se opor, mas são solidários de alguma maneira, e apenas o treinamento adequado seria capaz de potencializar a relação dos dois. *Geidō,* por sua vez, remete às práticas de cultivo diretamente ligadas ao universo artístico, como no caso da poesia waka e, mais especificamente, na obra do mais importante dramaturgo japonês, Zeami Motokiyo (1363-1443)[2].

Nosso trabalho não dispõe da inocência de sugerir "retratar" aspectos da cultura japonesa. Como mostrou Barthes em seu clássico estudo sobre o Japão (2007), o máximo que podemos fazer é produzir um sistema de signos a partir de certos referenciais e, em seguida, nomear tal sistema como "Japão". Relacionamo-nos com este Japão semiótico, o único que nos é possível acessar, mas que sustentamos ser o ponto de apoio para uma abertura a novas experiências estéticas e teóricas.

Ainda, seguindo o igualmente clássico estudo de Said acerca do orientalismo, entendemos a cultura japonesa aqui como um *discurso* a ser analisado. Sem este gesto teórico-metodológico, corremos o risco de produzir outra espécie de orientalismo, que não é

> uma fantasia avoada da Europa sobre o Oriente, mas um corpo criado de teoria e prática em que houve, por muitas gerações, um considerável instrumento material. O investimento continuado fez do orientalismo, como sistema de conhecimento sobre o Oriente, uma tela aceitável para filtrar o Oriente para a consciência ocidental, assim como esse mesmo investimento multiplicou – na verdade, tornou realmente produtivas – as declarações que proliferaram a partir do Oriente para a cultura geral (2001, p. 18).

Parece-nos rico e interessante, ao abordar esse "outro", partir da proposta de Viveiros de Castro (2002, p. 123) de abandonar a noção tradicional de "imaginar uma experiência", optando por "experimentar a imaginação". Neste sentido, aquilo que é produzido por uma cultura deixaria de ser o principal objeto a ser analisado, reconhecendo que a alteridade nasce na formulação do pensamento e não apenas da sua implementação. Como observa Boaventura de Souza Santos (2010), o pensamento ocidental é fundamentalmente abissal, amparado por polaridades, e é por isto que a dualidade Ocidente e Oriente se apresenta, ainda hoje, como a fissura mais profunda do mundo contemporâneo.

Nosso estudo é efeito da contemporaneidade. "Globalização" tem sido uma das palavras-chave do pensamento cultural desde a década de 90. O uso por vezes apressado e ansioso do conceito terminou por produzir certo esvaziamento da expressão, bem como de seus produtos da mesma ordem semântica, tal como "multiculturalismo", por exemplo. Nem sempre, neste curto mas intenso percurso de sedimentação da globalização, a expansão das fronteiras culturais promovida pela ampliação dos limites espaço-temporais resultou em efetivo aprofundamento das relações culturais entre países diferentes. Muitas vezes restrita às relações

econômicas, a globalização tem pela frente ainda o penoso desafio de promover um potente, rico e criativo diálogo cultural, esboçado em algumas manifestações, mas pouco explorado para além da mera justaposição apressada de culturas resumidas como objetos de consumo.

A crítica teórica tem promovido já há alguns anos o diagnóstico do risco de estarmos vivendo um multiculturalismo fraco. Stuart Hall pondera ao afirmar que, se por um lado, "o problema é que o –ismo tende a converter o multiculturalismo em uma doutrina política" (2003, p. 52), e o reduz a uma petrificação formal, por outro temos o bem-vindo "retorno do particular e do específico – do especificamente diferente – no centro da aspiração universalista panóptica da globalização ao fechamento" (2003, p. 61). Zizek é crítico ao multiculturalismo (2003), considerando-o a lógica formal do capitalismo. Ao acentuar o ideal de "tolerância", o multiculturalismo empreende um apagamento e uma domesticação das diferenças em sua potencialidade disruptiva. O multiculturalismo seria "descritivo" e "apolítico", ao tornar plácido o que em tese promoveria um encontro inesperado, perigoso e, especialmente, instigante.

Entendemos que a potencialidade multicultural tanto mais se intensifica quanto nos aproximarmos de realidades culturais para nós radicalmente diferentes. A cultura japonesa não é exatamente estranha ao Brasil. Esta relação completa neste ano 120 anos de existência. Elementos da cultura japonesa estão presentes no Brasil de maneira discreta, mas consistente, desde a culinária, passando pelo zen budismo até a invasão pop dos mangás e animes. No ambiente acadêmico, porém, ainda são raras as iniciativas, especialmente acerca da investigação estética japonesa. Explorar estas especificidades parece-nos um importante trabalho a ser realizado, uma iniciativa que busca fazer eco aos poucos - embora relevantes - estudos direcionados a esta área[3].

Considerações finais

Podemos apontar algumas conclusões que afirmam a riqueza do tema que estamos abordando. Ao explorar e pesquisar uma outra maneira de estar no mundo, com o cuidado necessário que se deve ter na abordagem de alteridades culturais, nos é revelado uma outra relação com o tempo e espaço que nos oferece saída, possibilidades de renovação dos elementos teórico-filosóficos disponíveis nos estudos de estética no ocidente.

Para tal, empenhamo-nos no estudo e organização de um mapeamento histórico que possibilitasse uma compreensão do desenvolvimento do conceito wabi-sabi e seu lugar na estética japonesa. Tal levantamento mostra-se relevante inicialmente por seu caráter inédito no que se refere a produção/tradução de textos em língua portuguesa que abordem especificamente o wabi-sabi, buscando assim produzir resultados que façam eco aos poucos - embora relevantes - estudos direcionados à cultura japonesa.

A valorização de coisas discretas, simples e detalhes quase desapercebidos, o acolhimento do inevitável, retirando nossas expectativas e planos e permitindo o fluxo natural das coisas, dos processos e das relações, podem ser transformadores diante das constantes demandas de perfeição, produtividade e aceleração próprias das sociedades capitalistas contemporâneas. Assim, devemos levar em consideração que diferentes estados corporais irão modificar o modo como processamos informações das mais diversas, fazendo com que outras maneiras de estar no mundo (estética) impliquem diferenças em como expressarão essas informações por meio das ações/reações do corpo e no corpo (ética).

Nossas interrogações aprofundam-se, assim, neste sentido: como as intrincadas relações ético estéticas do wabi-sabi podem apontar para a necessidade da constituição de uma epistemologia com pressupostos bem distintos daqueles comumente abordados no ocidente? Nosso interesse seguirá na exploração desses potentes questionamentos.

Artigo aceito para publicação em dezembro de 2016.

Notas

[1] Neste sentido, se hoje as manifestações artísticas no ocidente questionam o papel do corpo do espectador, é porque intuem que é preciso redimensionar as fronteiras que definem *dentro* e *fora* na relação obra/público.

[2] No ocidente, sabemos que a obra do chamado "último Foucault" reorganiza-se em torno da pesquisa acerca do cuidado de si e da estética da existência, saídas possíveis de prática de liberdade em meio aos novelos de saber-poder tão bem cartografados pelo filósofo nas décadas de 60 e 70. Foucault dará ênfase então "às formas das relações consigo, aos procedimentos e às técnicas pelas quais são elaboradas, aos exercícios pelos quais o próprio sujeito se dá como objeto por conhecer e às práticas que permitam transformar seu próprio modo de ser" (FOUCAULT, 1984, p. 37). De algum modo, trata-se de um interesse pelas práticas ascéticas, mas cuja análise só faz sentido se integrada ao contexto cultural em que tais práticas emergem. Portanto, embora possamos nutrir-nos com a problematização foucaultiana da relação ética e estética, consideramos relevante lembrar que seu trabalho tinha como objeto a

Antiguidade pagã greco-romana, e suscitava instrumentos de investigação e proposições de problemas imanentes ao domínio em que eram exercidos. Como afirma Francisco Ortega, o ascetismo "só é compreensível nas formas, motivos, contextos e comportamentos específicos, nos quais a conduta ascética aparece" (ORTEGA, 2008, p. 19).

[3] Citamos, apenas a título de exemplificação, os trabalhos de Joaquim Monteiro (UFPB), Ricardo Mário Gonçalves (USP) e, especificamente sobre comunicação e artes japonesas, as pesquisas de Christine Greiner (PUC-SP).

Referências Bibliográficas

BARTHES, R. *Império dos Signos*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2007.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. *Ruminações: cultura letrada e dispersão hiperconectada*. Rio de Janeiro: Garamond, 2015.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1999.

_____. *História da Sexualidade – A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

_____. *L'usage des plaisirs*. Paris: Gallimard, 1984.

GREINER, C. . "Orientalismos, japonismos, pós-colonialismos - o papel do corpo na arte de viver junto. In: Christine Greiner e Marco Souza. (Org.). *Imagens do Japão, pesquisas, intervenções poéticas, provocações*. São Paulo: Annablume, 2011, v. 01, p. 99-110.

HALL, Stuart. "A questão multicultural". In: *Da diáspora*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

JULLIEN, F. *Tratado da eficácia*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

JUNIPER, Andrew. *Wabi sabi: the japanese art of impermanence*. Boston: Tuttle Publishing, 2003.

KOREN, Leonard. *Wabi-sabi for artists, designers, poets and philosophers*. Berkeley: Stone Bridge Press, 1994.

ORTEGA, F. *O corpo incerto: corporeidade, tecnologias médicas e cultura contemporânea*. Rio de Janeiro: Garamond, 2008.

SAID, Edward. *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SANTOS, Boaventura de Souza e Maria Paula (orgs.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina, 2010.

VIVEIROS DE CASTRO, E. *O nativo relativo*. Mana: Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, 2002.

WATSUJI, Tetsuro. *Climate and culture: a philosophical study*. Tóquio: Japanese National Commission for Unesco, 1961.

YUASA, Yasuo. *The body: toward na Eastern Mind-Body Theory*. New York: SUNY Press, 1987.

_____. *The body: self-cultivation and ki-energy*. New York: SUNY Press, 1993.

ZIZEK, Slavoj: "Multiculturalismo, o la lógica cultural del capitalismo multinacional". In: GRÜNER, Eduardo. *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires: Paidós, 2003.

Como o coletivo Opavivará! pode ajudar Rancière e Bourriaud a fazerem as pazes

*Pedro Caetano Eboli**

RESUMO: Este artigo se constrói a partir de uma reflexão sobre a crítica rancieriana ao estatuto político se advoga para os trabalhos de Arte Relacional de Nicolas Bourriaud. Rancière parte do pressuposto de que eles sejam permeados por um conjunto de lógicas que ao mesmo tempo os impulsiona na direção daquilo que o filósofo denomina como *regime ético* das artes e o distancia do *regime estético*. Tomando os trabalhos do coletivo Opavivará! como exemplares que Bourriaud reuniria sob a chancela da Estética Relacional, procuro elucidar de que forma podemos localizar neles ambos os devires. A fins demonstrativos, procurei partir de uma sensibilidade eminentemente estética para analisar alguns trabalhos do Opavivará!, coletivo de arte assumidamente ligado aos pressupostos da Estética Relacional.

PALAVRAS-CHAVE: política da estética, coletivo Opavivará!, estética relacional

ABSTRACT: This article is build upon a reflection on Rancière's criticism on political status of Nicolas Bourriaud's Relational Aesthetics. Rancière assumes that theese art pieces are permeated by a set of logics that at the same time propels them toward what the philosopher calls the ethical regime of the arts, and distance them from the aesthetical regime. Taking the works of the collective Opavivará! as exemplars that Bourriaud would gather under the seal of Relational Aesthetics, I try to elucidate in which ways we could locate them in both logics. For purposes of demonstration, I sought to start from an eminently aesthetic sensibility to analyze some works of the Opavivará!, collective of art admittedly linked to the presuppositions of Relational Aesthetics.

KEYWORDS: politics of aesthetics, Opavivará! ensemble, relational aesthetics

*Pedro Caetano Eboli é graduado em Desenho Industrial pela UFRJ, tendo estudado um ano como intercambista no Politecnico di Torino, Itália. É Mestre em Design e Sociedade pela PUC-Rio, onde atualmente cursa o Doutorado. Lá investiga as relações entre corpo, arte e cidade por intermédio da atuação de coletivos urbanos.

Pequena introdução

Construo este artigo a partir das críticas lançadas pelo filósofo Jacques Rancière (2012) ao estatuto político se advoga para os trabalhos de Arte Relacional, categoria cunhada pelo crítico de arte francês Nicolas Bourriaud (2009). *Grosso modo*, o filósofo argumenta que eles partem de um conjunto de lógicas que os impulsiona inevitavelmente na direção daquilo que ele denomina como *regime ético* das artes. Isto, por sua vez, subtrai alguns dos elementos segundo os quais a arte tangencia a política no *regime estético.* Ora, o próprio filósofo compreende que estes regimes não seguem a uma lógica histórica de ruptura, mas se interpenetram, como extratos assincrônicos de tempo, que podem até mesmo habitar simultaneamente um trabalho de arte. Assim, questiono até que ponto, em plena vigência do *regime estético*, seja possível atribuir à Arte Relacional um único devir ético que lhe subtraia por completo sua potência política. Afinal, quando nos referimos ao *regime estético* não tratamos apenas de uma lógica que subjaz à produção dos trabalhos artísticos, mas também aos modos de subjetividade específicos que presidem a sua recepção pelo espectador. A fins demonstrativos, procurarei partir de uma sensibilidade eminentemente estética para analisar alguns trabalhos do Opavivará!, coletivo de arte assumidamente ligado aos pressupostos da Estética Relacional.

Estética Relacional e a crítica rancieriana

Antes de darmos prosseguimento ao raciocínio convém compreender em que consiste esta categoria cunhada por Bourriaud. Em linhas gerais, o crítico olha retrospectivamente para o aspecto relacional que a arte teria, em forma de latência, invariavelmente assumido ao longo da história, mas que na contemporaneidade passaria a aflorar como matéria constitutiva e primordial de diversos trabalhos artísticos. Desta maneira, a arte do presente iria na contramão de qualquer devir autônomo ou elitista, mas estaria encarregada da produção de laços sociais, seja em espaços expositivos ou fora deles, haja visto que "o contexto social atual restringe as possibilidades de relações humanas" (BOURRIAUD, 2009, p. 23). Mas é justamente na produção destes laços pessoais que a política se manifestaria em sua forma primeira, à revelia dos alienantes processos contemporâneos de individualização dos sujeitos. Partindo deste ponto de vista, o crítico descreve diversos trabalhos dos anos 1990 onde a criação de relações entre os participantes tenha constituído uma tônica. Ele os aproxima de uma linhagem

histórica que remonta à arte conceitual dos anos 1960 e 1970, interessada em imaginar outros suportes e tensionar os espaços expositivos.

Em suas palestras, o coletivo Opavivará! vincula sua produção artística à produção daquilo que denominam por *dispositivos relacionais*. Esta expressão foi apropriada diretamente das ideias do crítico de arte francês Nicolas Bourriaud (2009): "uma obra pode funcionar como *dispositivo relacional* com certo grau de aleatoriedade, máquina de provocar e gerar encontros casuais, individuais ou coletivos" (p. 42). Este teórico se tornou uma espécie de patrono ideológico dos artistas que, desde a década de 1990, vêm produzindo trabalhos participativos. Entretanto, embora goze de popularidade entre os artistas, os preceitos da Estética Relacional cunhados por Bourriaud suscitaram uma série de querelas no âmbito da teoria e crítica da arte (ver PRADO, 2011), especialmente naquilo que tange à filiação política que suas análises advogam para os trabalhos deste tipo.

Jacques Rancière seria um destes detratores, mas para compreender seu ponto de vista precisaremos introduzir alguns de seus conceitos. O filósofo afirma a existência de três diferentes lógicas subjacentes à produção artística, listados na ordem cronológica de seu aparecimento: os regimes ético, representativo e *estético*. Apesar de estarem relacionados a períodos históricos específicos, estes regimes artísticos podem coexistir e se imbricar, de forma semelhante às epistemês foucaultianas[1]. Rancière compreende que o regime *estético* da arte, aquele presidido por um conjunto de lógicas de criação e recepção que tomaram corpo especialmente a partir dos modos de subjetividade da Era Democrática, significa uma abertura para as potências do dissenso como união inextricável entre a arte e a política.

Neste período histórico a arte teria passado a operar justamente no momento liminar em que as lógicas da experiência comum são suspensas, em que é aberto espaço para novos recortes sensíveis e possibilidades de múltiplas atribuições de sentidos. Esta suspensão da ordem é justamente a tarefa da política, que questiona uma determinada apreensão dos sentidos naturalizada e tornada real pela máquina *policial*[2]. A arte no regime *estético* depende desta redistribuição da partilha do sensível, que a relaciona fatalmente a uma certa forma de política. Mas para desempenhar tal tarefa, a criação artística deve manter uma opacidade interna que resista aos meios unívocos de interpretação. A política do regime *estético* da arte implica abdicar da tentativa de veicular mensagens, aquilo que Rancière entende como sendo o devir pedagógico da arte politizada, mas deve pressupor um espectador emancipado.

Para isso, é fundamental que ela envolva certa dosagem entre logos e pathos, uma "identidade de contrários" (RANCIÈRE, 2010), entre o consciente e o inconsciente, pensado e impensado, ação e passividade etc. O sentido é uma construção que se dá entre o espectador e a obra, não do artista ao espectador via obra. Surge aí outro aspecto micropolítico suscitado pelo regime estético da arte: a relação entre espectador e obra envolve a produção ativa de um sujeito, como um processo de singularização que resiste à possibilidade de sujeição e controle sobre os corpos. Desta forma, o dissenso surge como amálgama definitiva entre a política e o regime *estético* da arte, independentemente dos temas de que o fato artístico possa ser palco. As rupturas com o regime comum do sentir inauguram possibilidades outras de experimentação corpórea, em uma política que emerge da imanência do fato artístico. Desta forma, não é possível compreender a política da estética nos termos de uma eficácia: a arte não pode realizar a promessa da política. A política da arte está exatamente em produzir frestas por onde possa emergir um sujeito: ela está justamente na potência singular que os modos de subjetivação são capazes de engendrar.

No bojo da Estética Relacional, Jacques Rancière certamente traria críticas relativas à filiação política dos trabalhos do coletivo Opavivará!. Isto porque eles partem de uma lógica que os impulsiona inevitavelmente na direção daquilo que o filósofo denominaria como regime *ético* das artes, tanto no que tange a um esboroamento das fronteiras entre arte e vida, quanto no sentido de abrigar uma preocupação referente ao *ethos* da comunidade. Mas ao ir nesta direção

> Esse paradigma [do regime ético] designa o lugar da política da arte, mas para logo depois subtrair a arte e a política juntas. Substitui a duvidosa pretensão da representação a corrigir os costumes e os pensamentos por um modelo arquiético. Arquiético não no sentido de que os pensamentos já não são objetos de lições dadas por corpos ou imagens representados, mas estão diretamente encarnados em costumes, em modos de ser da comunidade. Esse modelo arquiético não deixou de acompanhar o que chamamos de modernidade, como pensamento de uma arte que se tornou forma de vida (RANCIÈRE, 2012, p. 56).

Talvez seja justamente no paradigma ético que a crítica institucional do coletivo se situa, à reboque dos discursos clamando pela evasão da arte dos espaços das galerias e pelo fim à passividade do espectador, que deve transcender sua posição de mero observador para participar dos trabalhos de corpo inteiro. Ora, o filósofo recusa quaisquer dicotomias que contraponham sumariamente um *olhar passivo* a um *agir ativo*, uma vez que "olhar também é uma

ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições. O espectador também age (...). Ele observa, seleciona, compara, interpreta" (RANCIÈRE, 2012, p. 17). Assim, Rancière sinaliza que as condições de possibilidade para a política da arte no regime estético envolvem a assunção de um espectador emancipado e que a "arte crítica é uma arte que sabe que seu efeito político passa pela distância estética" (p. 81).

Os trabalhos do coletivo dependem da vida e da variabilidade da ação humanas, das formações grupais "espontâneas". Esta interação humana é aquilo que dita seu "sucesso" e o coletivo pensa de antemão nesta potência, como uma espécie de *t*élos ou modelo de eficácia. Afinal, em última instância eles compartilham deste desejo de criar elos sociais, quaisquer que sejam. Os gestos de intencionalidade parecem ir nesta direção, bem como um pensamento quanto aos efeitos que os trabalhos devem produzir. A denúncia de Jacques Rancière (2012) dirigida aos trabalhos de arte relacional quanto à falta de "distância estética", lógica fundamental para uma política imanente à arte, vai justamente nesta direção.

Questionando a crítica rancieriana

Entretanto, é inegável que os trabalhos do coletivo sejam também atravessados por uma forma de sensibilidade específica do regime estético, aquela que pressupõe a "igualdade de todos os temas" (RANCIÈRE, 2009, p. 19), e que entendo habitar o âmago de suas operações apropriativas. Jacques Rancière (2009) deduz desta máxima um fio histórico de continuidade inaugurado pelo Romantismo que atravessa toda a produção artística na Era Democrática, permeando fortemente a Arte Moderna e Contemporânea. Com algumas das vanguardas modernas talvez os trabalhos do coletivo compartilhem do ímpeto inicial de fazer eclodir as distinções que erigem fronteiras estritas entre a alta e a baixa cultura, radicalizando as operações que colocam a arte em relação de contiguidade com a vida. Mas é também sob a égide de uma sensibilidade estritamente estética que ele opera seu olhar antropofágico em um sem número de objetos, situações e personagens urbanos cujas presenças poderiam facilmente passar despercebidas. O Opavivará! os deglute, fazendo emergir uma poesia impura.

Mas ao contrário das operações vanguardistas tais como *assemblages* ou *readymades*, das quais o coletivo é certamente tributário, as apropriações aqui não parecem se tratar apenas de deslocamentos provocativos, mudanças de circuito que visibilizam o "vale-tudo" da matéria

artística contemporânea. Esta questão certamente aparece, mas como ponto de partida ou riso à História da Arte. Aqui se os objetos são retirados de seu contexto, por vezes modificados, eles ainda preservam seu caráter utilitário, e mais: eles só existem em ato e em ato coletivo. Mas ao trazer à luz estes objetos, situações e personagens urbanos, expondo-os como Arte Contemporânea, o coletivo também não procura falar do outro ou dar-lhe voz, mas erigir uma espécie de inventário que precisamente recorta e desloca para o interior de uma poética coerente, embora muitas vezes insólita.

Aqui me empenho na recusa dos ditames autoritários de uma escrita neutra, transcendental, que olha como que de cima para um objeto de pesquisa, e o domina, o esgota discursivamente. Dispenso a autoridade etnográfica que me imporia os imperativos empíricos da experiência imediata de cada um dos trabalhos do coletivo Opavivará! que procurarei abordar, embora compreenda o paradoxo de afirmar a potência sensível do corpo estando atrás de uma asséptica tela de computador. Longe de procurar encerrar as possibilidades de sentido que atravessam o fato artístico, me construo enquanto sujeito e proponho um exercício de abstração que me transporta no espaço e no tempo e me coloca frente àquilo que estou interpretando. Pensemos então os trabalhos como ponto de partida para a formulação performativa de uma prática de escrita, que procura incorporar o prazer do texto como simulação da existência de um corpo que escreve. Afinal, como falar dos processos de subjetivação política que a estética é capaz de engendrar me situando do lado de fora de um corpo? Por mais que eu olhe para algo que me é externo, nada sai que não me faça parte: não consigo falar do outro.

Portanto, não busco analisar os trabalhos do coletivo Opavivará! de acordo com aquilo que são, mas enunciar de que forma eles me mobilizam e acontecem em mim. Acredito que a sensibilidade do regime estético me autorize a tarefa sempre incompleta, parcial e contingente de cartografar estes afetos, embora permaneçam sempre alguns excessos que resistem à redução intelectiva do fato artístico. Nesta busca racional de conter estes transbordamentos, sou constantemente acometido por um exaurimento inevitável do meu próprio corpo, espremido para que dele saia texto. A própria escrita parece me deslocar, como coloca Michel Foucault (1984):

> O "ensaio" – que é necessário entender como experiência modificadora de si no jogo da verdade, e não como apropriação simplificadora de outrem para fins de comunicação – é o corpo

> vivo da filosofia, se pelo menos, ela ainda for hoje o que era outrora, ou seja, uma "ascese", um exercício de si, no pensamento (p. 13).

Mas o esforço para delinear a forma como os trabalhos do coletivo acontecem em mim não busca me colocar como a voz única e autoritária, impermeável aos atravessamentos de outras obras e discursos. Esta produção de sentidos é inevitavelmente colonizada por outras vozes que ouvi e mal posso localizar, e habitada por impressões incertas que se acumulavam à medida que olhava novamente para os trabalhos. Neste sentido, acredito que seja importante observar as proposições dos coletivos naquilo que transborda à experiência imediata que elas possam proporcionar. Compreendo que a obra de arte no regime estético é munida de uma espécie de força gravitacional que atrai para si tudo aquilo que lhe constela, incluindo as negociações e demais processos que lhe permeiam, como partículas produtoras de sentido. Até mesmo naquilo que diz respeito à relação que os trabalhos do coletivo estabelecem entre si. Portanto, proponho a tarefa híbrida de observá-los individualmente, mas também formando pequenos corpus, dos quais eu possa deduzir algum conjunto de questões, que aos poucos vão compondo uma espécie de coerência poética.

Coletivo Opavivará!

Trata-se de pequenos delitos táticos, situações incongruentes e comunitárias que produzem rupturas nos fluxos normais da cidade. Mas não há a seriedade cerebral que vemos em muitos trabalhos de Arte Contemporânea, aqui o riso e a relação com o outro tomam corpo. São nossos próprios corpos que escrevem e são postos para vibrar junto com outros corpos: somos incitados a performar. O coletivo Opavivará! produz recortes do mundo que sublinham as dimensões rituais da vida cotidiana, visibilizam o caráter nômade de certos profissionais da rua, ressaltam a dimensão coletiva e ritualística dos objetos e festividades, ou produzem novos fluxos e espaços. Mas trata-se de uma lâmina muito precisa, que primeiro eviscera para depois deslocar, trazendo à luz algo que a inércia das repetições havia cristalizado e invisibilizado. Sua poética me dá acesso a espaços cegos do meu próprio tecido sensível, me expõe à preguiça do aparelho perceptivo, colocado em suspensão momentânea para modificar o tráfego de sentidos e sensações que aqui procuro intelectivamente assentar. Tudo à revelia dos excessos, que insistem em me deslocar de mim mesmo.

Talvez o apreço especial pelos nômades profissionais das cidades advenha destes deslocamentos liminares do pensamento que os trabalhos do coletivo possibilitam engendrar. Em *Eu amo camelô* (2009) os indivíduos nômades são vendedores de mate de praia, que estavam sendo proibidos de exercer sua profissão, devido ao Choque de Ordem instalado pelo então prefeito do Rio de Janeiro, Eduardo Paes. Nesta época o coletivo tirou fotos individuais destes vendedores e as transformou em cartões postais com os dizeres "Eu amo camelô", sendo o dinheiro de sua venda repassado aos próprios modelos. Nesta operação o Opavivará! parece entrar na disputa sobre o imaginário simbólico da cidade, embaralhando o regime *policial*[3] que ordena aqueles que merecem ter visibilidade e os que estão destinados à sombra. Sinto como se o coletivo deslocasse ligeiramente a moldura que recorta a praia como paisagem que merece ser vista para a dos camelôs que nela circulam. Em cada cartão a expressão singular de cada um deles. Mas se os vendedores de mate são seres nômades, também é nômade o próprio suporte que contém suas imagens, cuja circulação foge totalmente da possibilidade de controle. Aqui talvez possamos notar uma referência sutil à Arte Postal dos anos 1960.

Em *Transnômades* (2016) são os carrinhos à tração humana, tão comuns nas cidades, aqui "equipados" para desempenharem um sem número de funções agregadoras ou contemplativas, tais como a preparação de um churrasco, a reunião em torno de um karaokê, locais de descanso etc. Ao longo da 32ª Bienal de São Paulo estes carrinhos eram ativados periodicamente pelo coletivo, juntamente ao público e carregadores profissionais. Eles eram levados coletivamente para fora do Pavilhão da Bienal em uma carreata nômade que parava de tempos em tempos para ativar as funções dos carrinhos.

Mas há um devir político que atravessa o nomadismo, a deriva como forma de vida, que permanentemente escapa dos mecanismos disciplinares que fixam divisões e atribuem aos corpos localização e identidade precisas. É um vagar sobre o espaço liso, sem centro ou local, que coloca em cena uma força incessantemente desterritorializante (DELEUZE & GUATTARI, 1997). Enquanto a migração fixa um ponto de partida e outro de chegada, o nomadismo é a liminaridade como estado do ser. Mas se por um lado a mobilidade total pode constituir uma forma individualizante, tal como foi constituída na cidade moderna, de outro ela pode emergir sob a forma de uma "máquina de guerra nômade", que "conquista sem ser notada e se move antes do mapa ser retificado" (BEY, 2004, p. 17). O Opavivará! opera justamente na apropriação e refuncionalização destas máquinas de guerra nômades, análoga à figura cinética

Transnômades, São Paulo, 2016.

do desviante. Talvez se trate de um nomadismo ideológico e espacial, ciência fluida que se entranha em pequenas frestas e produz uma cartografia de contaminação, como heterotopia[4] da absoluta movência.

Mas se o nomadismo se constitui como figura temática recorrente na obra do coletivo, também podemos dizer o mesmo de seu gesto oposto: o convite a desacelerar e assumir ativamente uma relação contemplativa com relação à cidade. Este é o caso de *A rua é um espetáculo* (2011), em que o Opavivará! se mune de suas emblemáticas cadeiras de praia coletivas para criar uma espécie de sala de estar em pleno Centro do Rio de Janeiro, de onde seus membros apenas contemplam a paisagem. A completa estática do grupo atrai curiosos, coagula e aglomera naquele acontecimento alguns dos rápidos corpos que atravessam a calçada. "O que há para ver?", perguntam alguns. Apesar de, à primeira vista, parecer uma ação banal e ingênua, o coletivo está novamente lidando com os regimes de visibilidade, com aquilo que o descuido individualizante do movimento acelerado torna invisível. Se é a polícia que impõe aos corpos os imperativos da frenética circulação, então desacelerar pode também deslindar zonas que o sensível havia deixado cegas:

> As intervenções policiais em espaços públicos consistem primeiramente não em interpelar os manifestantes, mas em dispersar a manifestação. A polícia não é a lei que interpela indivíduos (como em Althusser, e o seu "Ei, você aí") (...), seu slogan é: "Circulando, não há nada para ver aqui!". A polícia é aquela que diz que, aqui, nesta rua, não há nada a ser visto e, portanto, nada mais a fazer do que continuar se movendo. Ela afirma que o espaço para circulação não é mais do que o espaço de circulação. A política, por sua vez, consiste em transformar este espaço de "circulação", de passagem, em um espaço para a aparição de um sujeito (RANCIÈRE, 2010, p. 37, tradução nossa).

Aqui parece emergir a figura da multidão, ao invés daquela da massa, em que o agrupamento ainda deixa espaço para a produção ativa de um sujeito, ou de uma espécie de flâneur, cuja observação cuidadosa dá a ver aquilo que não tinha lugar num campo dado de visibilidade. Em *Formosa Decelerator* (2015) e *Self Service Pajé* (2015), a presença de uma lenta cerimônia do chá e redes de balanço também anunciam a desaceleração como plataforma relacional e política. Se para Barthes (2013), a inserção do sujeito no código social está ligada à adequação a um certo ritmo, então pode haver algo de subversivo na lentidão, ou em suas palavras: "no mundo atual, toda técnica de diminuir a velocidade tem algo de progressista" (p. 35).

A poética do coletivo é recorrentemente habitada por estes dispositivos, ou gatilhos, instalados em diversos espaços da cidade com o objetivo de gerar fissuras na vivência comum dos passantes. A partir deles o Opavivará! produz acontecimentos cujos sentidos nos tragam do lugar comum em direção a experiências não automáticas do corpo na cidade. Em *Chuvaverão* (2014), por exemplo, o coletivo instalou na parede externa da galeria Gentil Carioca cinco chuveiros públicos, em uma nova operação que eviscera e desloca o interior para a luz. O aspecto cenográfico, recorrente nos trabalhos do Opavivará!, aparece aí de forma peremptória e bem humorada, com a inclusão dos azulejos, de um deck, e locais para os sabonetes, de modo a fazer crer que eles literalmente retiraram um banheiro de seu âmbito privado e o levaram para o espaço público. Este trabalho faz lembrar os imperativos modernos do higienismo nas cidades, ligado diretamente ao branco incorporal das galerias e museus de arte: certa ideia de pureza neutra, que permeia tanto o espaço expositivo quanto alguns ideais de cidade.

Mas *Chuvaverão* também permite pensar um aspecto micropolítico trabalhado ostensivamente pelo coletivo: a oposição entre os âmbitos do público e do privado, problemática que atravessa de forma semelhante os corpos e a materialidade dos espaços urbanos. Para Jacques Rancière (2010), determinar que categorias tais como mulheres e trabalhadores pertenciam ao espaço "doméstico" e não à "vida pública dos iguais" era uma forma de negar aos seus discursos uma *aisthesis* partilhada e, portanto, qualquer voz política. Mas se é a polícia que distribui os espaços e corpos de acordo com uma partilha do sensível, então "o aspecto político destas categorias sempre consiste em requalificar estes espaços, em fazê-los serem vistos como lugares de uma comunidade" (RANCIÈRE, 2010, p. 38, tradução nossa). Enquanto a intimidade da nudez e do prazer carnal são destinados ao âmbito privado do lar e da família, em público os corpos dos sujeitos são moralizados pelo olho do poder.

A lógica que rege a produção dos espaços públicos e privados se dá a partir de uma *estratégia sem sujeito*[5], permeada pelo pressuposto *disciplinar*[6], que se materializa sob a forma de estritas divisões e zoneamentos. Estes espaços físicos, por sua vez, encarnam nos corpos, sob os vultos de um controle disciplinante. Mas a maneira como o poder atua na materialidade das cidades é análoga àquela que se entranha no espaço privado do lar. Foucault (1989) nos elucida

> a respeito do fato da casa, até o século XVIII, continuar sendo um espaço indiferenciado. Existem peças: nelas se dorme se come, se recebe, pouco importa. Depois, pouco a pouco, o espaço se especifica e torna-se funcional (...). A família operária será fixada; será prescrito para ela um tipo

Chuvaverão, Rio de Janeiro, 2014.

> de moralidade, através da determinação de seu espaço de vida, com uma peça que serve como cozinha e sala de jantar, o quarto dos pais (que é o lugar da procriação) e o quarto das crianças. Às vezes, nos casos mais favoráveis, há o quarto das meninas e o quarto dos meninos (p. 211).

Contudo, é justamente criando esta ficção que expele o local da nudez e da higiene íntima do âmago privado do lar, expondo as vísceras de um espaço doméstico, que *Chuvaverão* abre os corpos para outra possibilidade liminar de vivência na cidade. Esta mesma operação que expõe no avesso as relações entre o público e o privado parece atravessar diversos outros trabalhos, tais como *Cozinha Coletiva* (2007). Se o poder que reparte e quadricula os interiores do lar é o mesmo que age nas disposições espaciais das cidades, então vemos revelado um ponto em que o público e o privado se insinuam como um contínuo, dadas as forças que lhes configuram. Aqui visibilizamos os poderes que moralizam a experiência corpórea nos espaços urbanos, abrindo potências para um pavonear dos corpos que autoriza a possibilidade de uma (semi) nudez em público. Tudo isto em pleno centro da cidade, onde os imperativos da cinética e os ternos dos executivos costumam dar o tom do horizonte visual. A experiência individual do cuidado de si aqui se apresenta em forma de uma grupalidade que preserva a singularidade dos sujeitos.

Se *Chuvaverão* consiste da operação de tornar público aquilo que era privado, *Namoita* (2007, 2011, 2012) realiza o percurso inverso: torna privados pequenos redutos onde os corpos estão escondidos dos olhares. Ele parte de uma operação que se apropria e desloca as moitas urbanas para o espaço expositivo. Estes locais permeáveis e efêmeros, mas protegidos dos olhares, costumam ser palco de uma série de atos imorais ou ilícitos do corpo, tais como o uso de drogas e sexo, dos quais sobram apenas vestígios para a manhã seguinte. Frutos de uma estratégia sem sujeito, estes locais podem ser encontrados nas mais diversas localidades, e dão a ver a forma como destinamos aos prazeres do corpo um espaço recalcado, refugiado do olho do poder. Não se trata aqui de um poder proibitivo, mas aquele que impele a efetividade do ato a um local muito específico, uma cartografia de forças que acaba produzindo estes espaços efêmeros.

O Opavivará! reproduz estes locais protegidos da visibilidade total, onde se desenvolvem ambientes permissivos e tem lugar uma outra forma de sociabilidade. Ali, naquele espaço heterotópico, a salvo da disciplina imposta aos corpos pelos olhares, é aberta a potência dos acasos e dos encontros furtivos com a alteridade. Somos convidados a entrar nesta aconchegante

Namoita, Rio de Janeiro, 2011.

heterotopia de desvio que visibiliza uma das tantas disposições espaciais "espontâneas" que o poder erige. Não por acaso o coletivo relate alguns casos de sexo no espaço deste trabalho. Aqui novamente a questão dos regimes de visibilidade entra em cena: o deslocamento que está na base do trabalho nos permite refletir sobre nossa própria relação com os prazeres do corpo, trazendo à luz algo que parecia escondido nos recônditos da carne e se vê refletido na própria organização espacial da cidade. Como resposta à dimensão retiniana que a arte geralmente assume, os efeitos colaterais de uma moralização pelo olhar. Mas é curioso como este trabalho se mimetiza totalmente na paisagem, a ponto de tornar-se invisível: um interior que é totalmente exótico ao exterior.

Algumas considerações finais

Aqui, sem compreender totalmente se este exercício serve como uma prova de que há um devir político que atravessa a produção artística do coletivo Opavivará!, ao menos coloquei em movimento os ímpetos foucaultianos de uma escrita ensaística que procura me descolar daquilo que me fixa a mim mesmo. Algo nos termos daquilo que o Foucault compreenderia como processos de subjetivação (FOUCAULT, 1984), de forma semelhante a Jacques Rancière, que compreende a política como "assunto de sujeitos, ou melhor, modos de subjetivação" (RANCIÈRE, 1996b, p. 47). Vemos que embora a poética do coletivo Opavivará! esteja fatalmente imbricada àquilo que Jacques Rancière (2012) chamaria de regime ético, não consigo ignorar que os trabalhos sejam atravessados pela sensibilidade específica do regime estético.

Ou que eu mesmo, enquanto sujeito histórico permeado pelos modos de subjetividade específicos da Era Democrática, seja atravessado pelos devires políticos que estão definitivamente imbricados ao regime estético. Neste sentido, permanece sua potência dissensual, bússola para o exercício de escrita que empreendi. Suas frestas arejadas tornaram possível a minha produção enquanto sujeito, criando pequenos grupos de trabalhos dos quais pude extrair conjuntos de questões concernentes principalmente às relações entre os regimes de visibilidade, algo das analíticas do espaço foucaultianas, o corpo, a cidade e a micropolítica.

Artigo aceito para publicação em dezembro de 2016.

Notas

1. Deleuze (2005) afirma, a respeito na noção de epistemê: "uma 'época' não preexiste aos enunciados que a exprimem, nem às visibilidades que a preenchem. São os dois aspectos essenciais: por um lado, cada estrato, cada formação histórica implica uma repartição do visível e do enunciável que se faz sobre si mesma; por outro lado, de um estrato a outro varia a repartição, porque a própria visibilidade varia em modo e os próprios enunciados mudam de regime" (p. 58).

2. Emprego o termo polícia segundo a acepção rancieriana. O autor compreende que a organização da partilha do sensível é realizada pela figura que ele denomina por polícia, uma espécie de dispositivo cultural que gere os corpos e vidas em sociedade, de modo a garantir a continuidade e repetição das condições que estão dadas na organização da pólis (RANCIÈRE, 1996b).

3. Ver Nota 2

4. Ver "As Heterotopias", in: FOUCAULT, 2013.

5. Michel Foucault (1988), nos elucida sobre as estratégias sem sujeito: "lá, a lógica é perfeitamente clara, as miras decifráveis e, contudo, acontece não haver mais ninguém para tê-las concebido e poucos para formulá-las: caráter implícito das grandes estratégias anônimas, quase mudas, que coordenam táticas loquazes, cujos inventores ou responsáveis quase nunca são hipócritas" (p. 91).

6. Para Michel Foucault (1989) o poder disciplinar surge por volta do século XVII. Endereçado individualmente aos corpos, visando a torná-los dóceis e produtivos, este poder se manifesta nas organizações espaciais de hospitais, escolas, oficinas e prisões. Ele impõe moralidades sem a força de uma repressão recorrente, mas através da economia de um olhar automático e incessante.

Referências

BARTHES, Roland. *Como viver junto:* simulações romanescas de alguns espaços cotidianos**.** São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BEY, Hakim. *Taz:* Zona Autônoma Temporária. São Paulo: Conrad, 2004.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional.* São Paulo: Martins Fontes, 2009.

DELEUZE, Gilles. *Foucault.* São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____ & GUATTARI, Felix. *Mil platôs* - capitalismo e esquizofrenia, volume 5. São Paulo: Ed. 34, 1997

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade II*: o uso dos prazeres. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

_____*História Da Sexualidade I*: A Vontade De Saber. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____*Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1989.

_____*Vigiar e punir*: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 2009.

_____*A ordem do discurso:* aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Loyola, 2012.

_____*O Corpo Utópico*, As Heterotopias. São Paulo: n-1 edições, 2013.

PRADO, Marcela. *Debate crítico alrededor de la Estética Relacional.* In: Revista Disturbis, v. 10. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. *O dissenso.* In: A crise da razão. Adauto Novaes (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1996a.

_____ *O Desentendimento:* política e filosofia. São Paulo: Ed. 34, 1996b.

_____ *A partilha do sensível.* São Paulo: Editora 34, 2009.

_____ *Dissensus:* on politics and aesthetics. Londres: Continuum, 2010.

_____ *O espectador emancipado.* São Paulo: Martins Fontes, 2012.

Normas para submissão

A *Poiésis* é uma publicação semestral do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. Atuando no campo alargado das artes, a *Poiésis* tem como objetivo a publicação de trabalhos científicos que tratem de forma substantiva as questões pertinentes à produção das artes e do pensamento crítico na contemporaneidade..

Estrutura da revista:

1) Dossiê temático organizado por um coeditor convidado;
2) Artigos livres submetidos ao Conselho Editorial;
3) Conexão Internacional, seção dividida por um professor do Programa e um pesquisador de instituição estrangeira, em que tema ou questão em comum aos dois pesquisadores é colocado em debate;
4) Tradução de textos considerados relevantes pelo Conselho Editorial para as linhas de pesquisa do Programa e para o debate crítico em torno das artes;
5) Resenhas críticas de livros, obras, projetos ou atividades artísticas;
6) Página do Artista, para projetos com imagens fixas desenvolvidos para a revista; em suporte multimídia (DVD) para trabalhos artísticos com imagens em movimento;
7) Ditos + Escritos, seção dedicada à publicação de pesquisas de mestrandos do Programa, acompanhada de comentários críticos de pesquisadores participantes do processo de avaliação da pesquisa;
8) Cadernos de Pesquisa, publicação das pesquisas concluídas pelos mestrandos do PPGCA-UFF no ano em curso.

O material para submissão de artigos à Poiésis deve ser encaminhado exclusivamente através de correio eletrônico para o endereço: poiesis@vm.uff.br.

Normas para apresentação das propostas:

Os artigos devem ser inéditos no Brasil, encaminhados em arquivos word 97-203 ou superior (fonte Times New Roman, corpo 12, espaço 1,5), seguindo as seguintes especificações:

• texto em português ou em espanhol de 4.000 a 5.000 palavras (incluindo Notas e Referências);

• um resumo de 100 a 120 palavras em português (ou espanhol) e em inglês;

• três palavras-chave acompanhando os idiomas do Resumo;

• sugerimos o envio de três a cinco imagens para ilustrar o artigo. Todas as imagens devem estar em extensão TIF ou JPG, com resolução de 300 dpi, devem ser enviadas separadamente do artigo, mas com a devida indicação onde serão inseridas mediante numeração das legendas colocadas no final do artigo;

• os parágrafos não devem estar tabulados, mas separados em blocos por interlinha dupla;

• os subtítulos não devem ser enumerados;

• as citações no corpo do texto devem seguir o sistema de chamada autor-data, deve aparecer em letras maiúsculas, seguido de vírgula e ano de publicação, outra vírgula e número da página do texto citado. Para as citações longas (com mais de três linhas), usar a mesma formatação do corpo do texto (fonte e entrelinhas), incluindo apenas um recuo diferente do resto do texto. Neste caso, usar recuo de 4 cm desde a borda esquerda da página. Não há necessidade do uso de ibid., op. cit., loc. cit., e assim por diante;

• notas no final do texto numeradas em algarismos arábicos;

• referências bibliográficas, no final do texto, depois das notas, devem estar de acordo com as normas da ABNT;

• o artigo será submetido ao Conselho Editorial que decidirá sobre sua publicação;

• todos os trabalhos publicados são de responsabilidade dos autores, inclusive a revisão do português, não cabendo qualquer responsabilidade legal sobre o seu conteúdo à Revista Poiésis;

• Os autores devem enviar o artigo em Doc sem identificação. O nome do autor, os dados curriculares, informando sua vinculação acadêmica e titulação, com no máximo 50 palavras, como também o contato (endereço, e-mail e telefone) devem vir em arquivo .doc separado contendo o título do artigo.

Universidade Federal Fluminense

Reitor
Sidney Luiz de Matos Mello

Vice-Reitor
Antonio Claudio Lucas da Nóbrega

Pró-Reitor de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação
Roberto Kant de Lima

Coordenadora de Pós-Graduação *Stricto Sensu* da PROPPi
Ana Paula Mendes Miranda

Coordenador de Pesquisa da PROPPi
Saulo Cabral Bourguignon

Pró-Reitor de Graduação
José Rodrigues de Farias Filho

Diretor do Instituto de Arte e Comunicação Social
Kleber Santos de Mendonça

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes
Luciano Vinhosa

Vice-Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes
Ana Beatriz Fernandes Cerbino

Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes

Área de Concentração
Estudos Contemporâneos das Artes

Linhas de Pesquisa
Estudos Críticos das Artes
Estudos das Artes em Contextos Sociais
Estudos dos Processos Artísticos

Professores Colaboradores
Mariana Pimentel
Pedro Hussak Van Velthen Ramos

Corpo Docente Permanente
Andrea Copeliovitch
Ana Beatriz Fernandes Cerbino
Giuliano Obici
Jorge Vasconcellos
Leandro Mendonça
Ligia Dabul
Luciano Vinhosa
Luiz Guilherme Vergara
Luiz Sérgio de Oliveira
Marina Cavalcanti Tedesco
Martha Ribeiro
Tania Rivera
Tato Taborda
Viviane Matesco

Agradecimentos à Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação pelo apoio à publicação da *Poiésis*.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Poiésis. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense – n.1 (2000). – Niterói: PPGCA, 2016. 21 cm; Il;

Matesco, Viviane; (Editor) RAMOS, Andrea Copeliovitch; (Coeditor).
Poiésis n. 28, v1, Niterói
Universidade Federal Fluminense; Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes; Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação; Instituto de Arte e Comunicação Social. Dezembro de 2016, 240p.
ISSN 1517-5677 semestral (versão on-line – ISSN 2177-8566)
1. Artes ; 2. Práticas artísticas ; 3. Crítica de arte ; 4. Estética ; 5. Cultura